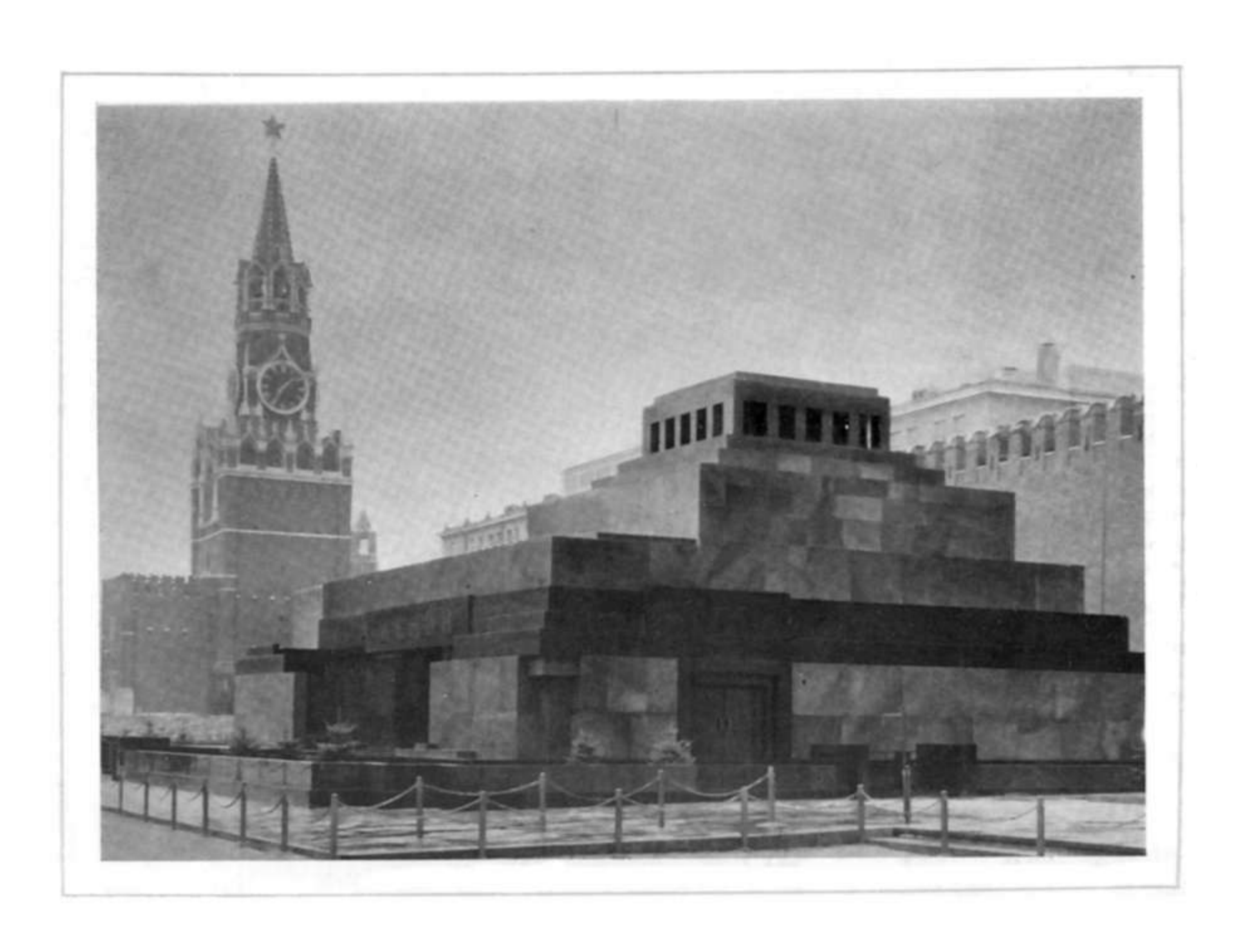
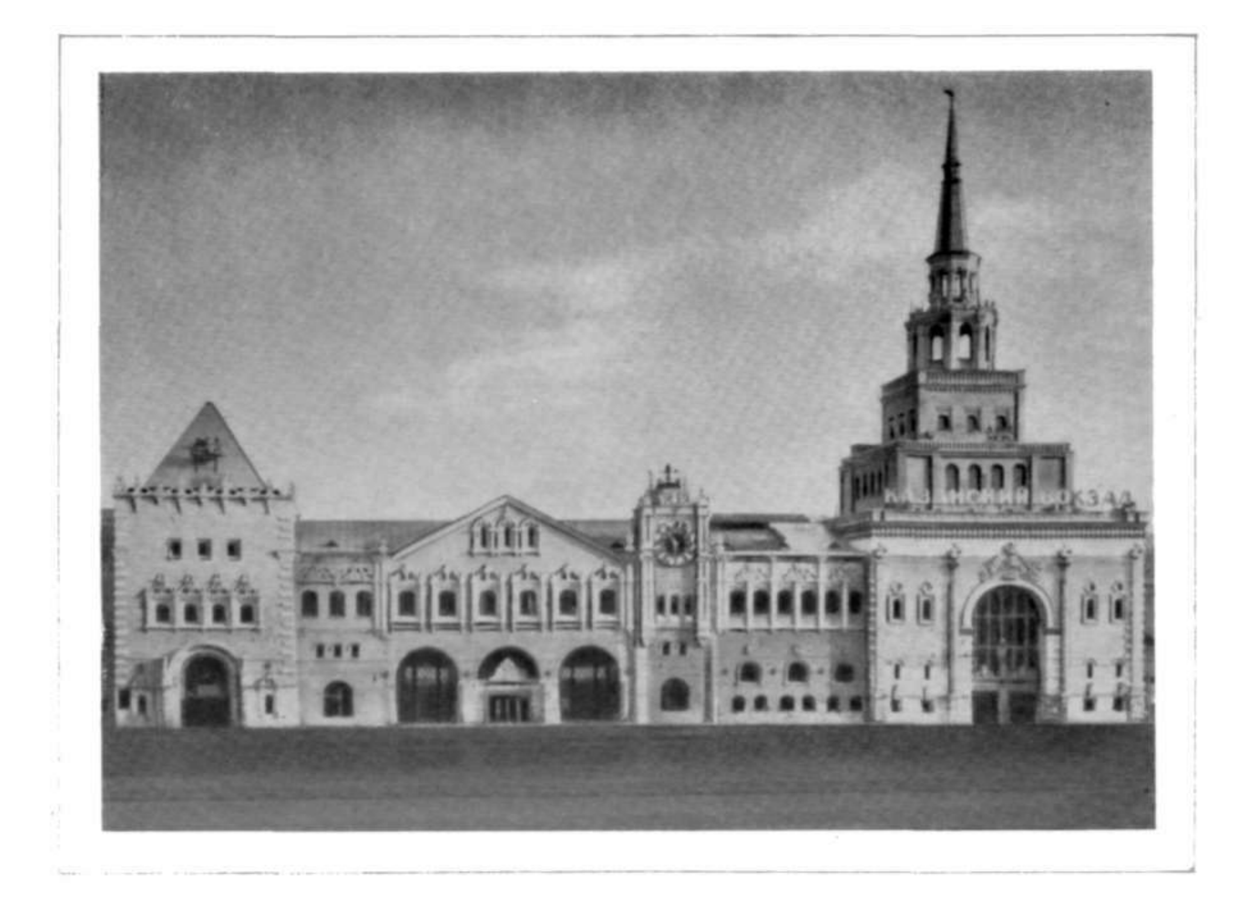
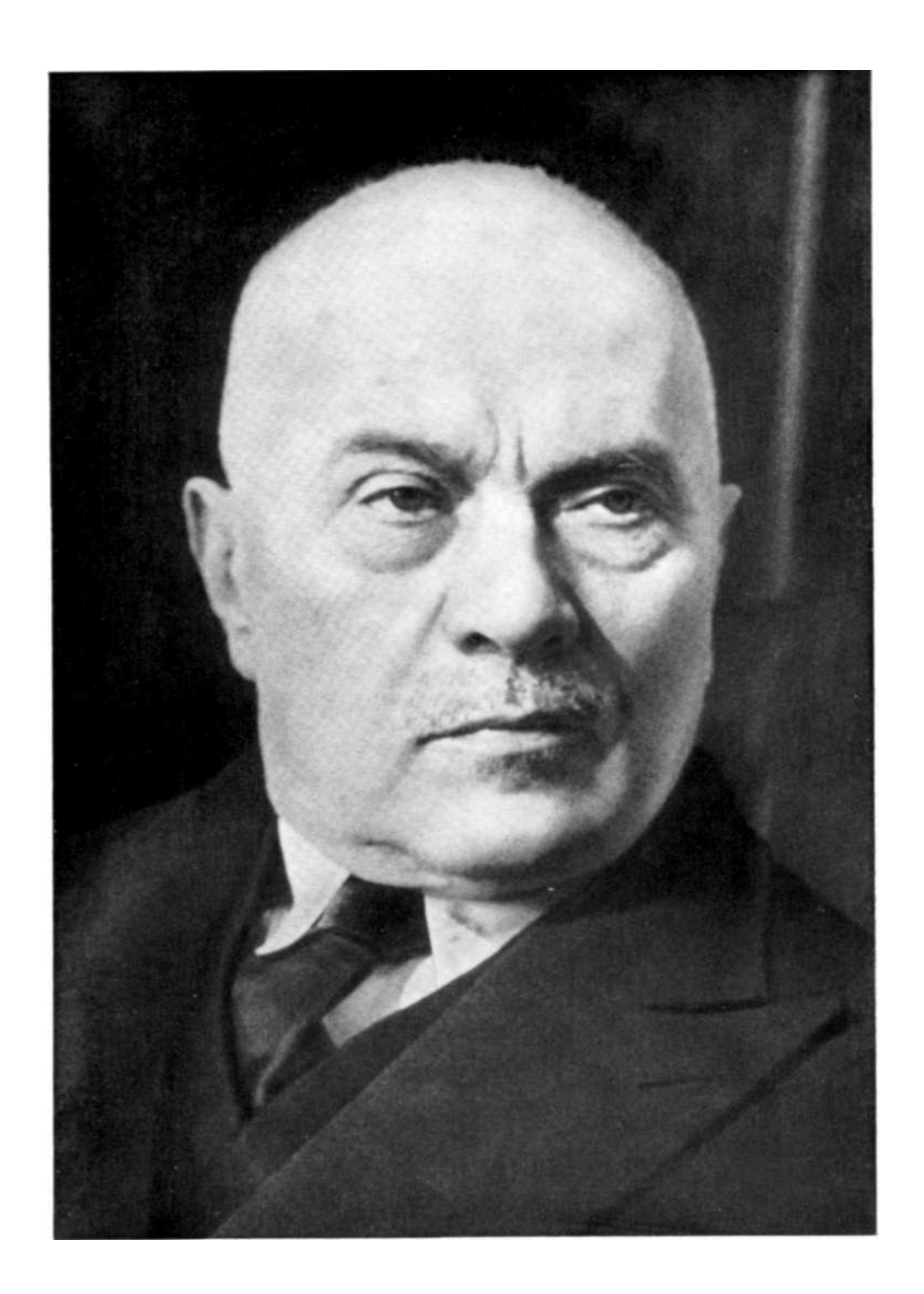
А. В. ЩУСЕВ



1 р. 70 к.



МАСТЕРА АРХИТЕКТУРЫ



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ МУЗЕЙ АРХИТЕКТУРЫ ИМ. А. В. ЩУСЕВА

К.Н.АФАНАСЬЕВ

А. В. ЩУСЕВ



М О С К В А
С Т Р О Й И З Д А Т
1 9 7 8

УДК 72.036 [47+57] [092] Щусев

ПЕЧАТАЕТСЯ ПО РЕШЕНИЮ СЕКЦИИ ЛИТЕРАТУРЫ ПО ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВУ И АРХИТЕКТУРЕ РЕДАКЦИОННОГО СОВЕТА СТРОЙИЗДАТА.

АФАНАСЬЕВ К. Н. А. В. ЩУСЕВ, М., СТРОЙИЗДАТ. 1978, 191 с. (МАСТЕРА АРХИТЕКТУРЫ).

В КНИГЕ РАССКАЗЫВАЕТСЯ О ТВОРЧЕСТВЕ АЛЕКСЕЯ ВИКТОРОВИЧА ЩУСЕВА — ОДНОГО ИЗ КРУПНЕЙШИХ СОВЕТСКИХ АРХИТЕКТОРОВ, ЧЬЯ ТВОРЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ НАЧАЛАСЬ ЕЩЕ В ДОРЕВОЛЮЦИОННЫЕ ГОДЫ. УДЕЛЕНО ВНИМАНИЕ ПОИСКАМ А. В. ЩУСЕВЫМ НАЦИОНАЛЬНОЙ ФОРМЫ В РУССКОЙ АРХИТЕКТУРЕ. ОСОБО РАССМОТРЕН ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС ПО СОЗДАНИЮ ОДНОГО ИЗ НАИБОЛЕЕ ЗНАЧИТЕЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ СОВЕТСКОГО ЗОДЧЕСТВА — МАВЗОЛЕЯ В. И. ЛЕНИНА. РАССМОТРЕНЫ ПРОЕКТЫ А. В. ЩУСЕВА ПО РЕКОНСТРУКЦИИ ГОРОДОВ, ПОДВЕРГШИХСЯ РАЗРУШЕНИЮ В ГОДЫ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ.

КНИГА ПРЕДНАЗНАЧЕНА ДЛЯ АРХИТЕКТОРОВ, ИСКУССТВОВЕДОВ И ШИРОКОГО КРУГА ЧИТАТЕЛЕЙ.

РИС. 140

А $\frac{30202-232}{047(01)-78}$ 36-78

ВВЕДЕНИЕ

Наряду с бесплодными попытками возродить старое национальное искусство с середины XIX в. в России широко используются любые архитектурные формы. Иногда это довольно строгое, квалифицированное воспроизведение того или иного стиля, а чаще — образцы эклектики и безвкусицы. Низкая художественная культура промышленных и торговых кругов запечатлелась в ряде новых уродливых зданий, сооруженных на улицах быстро растущих капиталистических городов.

Общая картина архитектуры рубежа двух веков усложнилась появлением нового по своей природе стиля «модерн», порывающего со всякими национальными и классическими традициями.

Безрадостная и сложная картина развертывается перед Щусевым, завершившим свое архитектурное образование в конце XIX в.: он вынужден был служить «верхушке» общества, работая по заказам меценатов, капиталистов и «отцов церкви». Вполне понятно, что в этих условиях творчество молодого зодчего было полно противоречий и далеко не во всех проявлениях может быть признано удачным.

В некоторых его произведениях ощущается налет модернизма, однако он всегда был далек от следования модерну как стилю. Архитектурные формы его произведений одновременно и традиционны, и современны. В этом сказалось мастерство зодчего, умеющего поднять свое творчество на уровень национальной художественной культуры. Для того чтобы найти свой творческий путь в «архитектурном ненастье», Щусев устремляется в сферу древнерусской национальной культуры, именно в ней он находит вдохновение и неиссякаемый источник архитектурной фантазии и примеры удивительного композиционного мастерства. Он с увлечением занимается работой над археологическим исследованием и восстановлением храма XII в. в Овруче. Постройка Щусевым нескольких церквей явилась своеобразной практикой в усвоении им композиционных особенностей и форм древнерусского зодчества. Без этой практики он не мог бы заняться проектированием и строительством Казанского вокзала в Москве, значение архитектуры которого заключается в широком использовании богатейшего национального наследия.

Социалистическая революция в России повлекла за собой принципиально важные изменения в архитектуре, ставшей искусством народа,

сооружающего для себя жилища, общественные здания, новые города. Изменился смысл архитектуры, оценки стали иными. Общественные интересы регулируют любое строительство, общественные художественные взгляды и идеи послужили единственной основой творческого труда зодчих.

Щусев понял это чутьем художника, творчество которого в наиболее ценных для нас проектах всегда, даже в тяжелые годы реакции до Великой Октябрьской социалистической революции, было неразрывно связано с демократическими, народными представлениями о прекрасном.

Для Щусева настают годы напряженной творческой жизни. Важнейшими темами его творчества наряду с проектированием жилых и общественных зданий стали многообразные вопросы градостроительства. Много лет труда он отдает проблемам реконструкции Москвы.

В 1924 г. в Москве на Красной площади по проекту А. В. Щусева сооружается Мавзолей В. И. Ленина. В 1930 г. временный Мавзолей был заменен постоянным из гранита. Это лучшее произведение советской архитектуры стало вершиной творческой биографии мастера.

Страница 7 отсутствует

Страница 8 отсутствует

Страница 9 отсутствует

Страница 10 отсутствует



А. В. ЩУСЕВ — СТУДЕНТ

сами организации бытовых процессов и наряду с архитектурой фасадов уделял должное внимание компоновке здания в целом.

В 1896 г. Щусев приступает к дипломному проекту «Барская усадьба». Предварительный эскиз был утвержден специальной комиссией [6].

Дипломант проектирует загородный барский дом-дворец, церковь, связанную с ним галереей, а также оранжерею и служебные корпуса. Здания группируются вокруг нарядного овального двора. Задний фасад дворца обращен в парк. Здание проектируется в формах французского Возрождения. Церковь же при дворце близка по формам русским ярусным храмам конца XVII в.

В музее Академии художеств СССР (в Ленинграде) хранятся генеральный план, планы этажей и главный фасад дворца. Великолепная прорисовка деталей и отличное владение акварелью свидетельствуют о прекрасной выучке, полученной Щусевым за шесть лет обучения в стенах Академии.

Весной 1897 г. Щусев защищает дипломный проект, за который на традиционной выставке осенью того же года его награждают золотой медалью и предоставляют право на творческую командировку за границу.

Еще студентом Щусев в 1895 г., узнав из газетного объявления о смерти некоего генерала Д. П. Шубина-Поздеева, явился к его вдове с предложением составить проект надгробного памятника. Это предложение неожиданно было принято. Молодой академист взял на себя не только составление эскизного проекта и его детальную разработку, но и наблюдение за производством работ на кладбище Александро-Невской лавры.

Часовня была сооружена полностью из кованого железа; квадратная в плане, она перекрыта шатровой крышей, металлическая ограда на гра-



ЗАГОРОДНЫЙ ДОМ В «ДОЛИНЕ ЧАР»

нитном цоколе огораживает участок. Под землей — склеп. Сложный рисунок дверей, окон, шатра, креста, киотов внутри часовни и ограды потребовал упорного труда, о чем свидетельствуют подготовительные рисунки и эскизы. Архитектурный облик часовни несет следы столь распространенного в те годы «псевдорусского», или «византийско-русского», стиля.

После защиты дипломного проекта Щусев проводит несколько месяцев в Кишиневе, женится там на Марии Викентьевне Карчевской — сестре своего школьного товарища, и вместе с ней поселяется в молдаванской хатке в предместье, так называемой Долине Чар. Здесь по его проекту был сооружен двухэтажный загородный дом для Михаила Викентьевича Карчевского. Дом хорошо сохранился. Расположенный над заросшим оврагом, по дну которого пролегает дорога, и окруженный фруктовым садом, он очень привлекателен. Дом прост, без каких-либо украшающих деталей. Большая, увитая зеленью терраса и асимметричная группировка помещений придают его архитектуре домовитость и уют.

Осенью 1897 г. А. В. Щусев принял участие в экспедиции Археологической комиссии в Самарканд, направившейся туда под руководством проф. Н. И. Веселовского для изучения и обмеров гробницы Тамерлана Гур-Эмир и соборной мечети Биби-Ханым. Самарканд конца прошлого века с шумным, ярким базаром под неистово горячим солнцем был полон экзотики азиатской жизни. Щусев принимает участие в детальных обмерах и снимает кальки с бесконечного числа орнаментальных деталей.

Над сложнейшими чертежами[7] самаркандских обмеров, при выполнении которых архитектор продемонстрировал свое трудолюбие, великолепное графическое мастерство и превосходную технику акварели, он трудился всю зиму 1897/98 г. Работа Щусева над среднеазиатскими обмерами не была только профессиональным ремесленным упражнением молодого зодчего.

Красочное искусство народов Средней Азии оставило яркий след в его душе и нашло отражение в творчестве. И не раз впоследствии он обращался к этому искусству в своих произведениях.

ДОМ М. В. КАРЧЕВСКОГО В КИШИНЕВЕ. 1897 г.



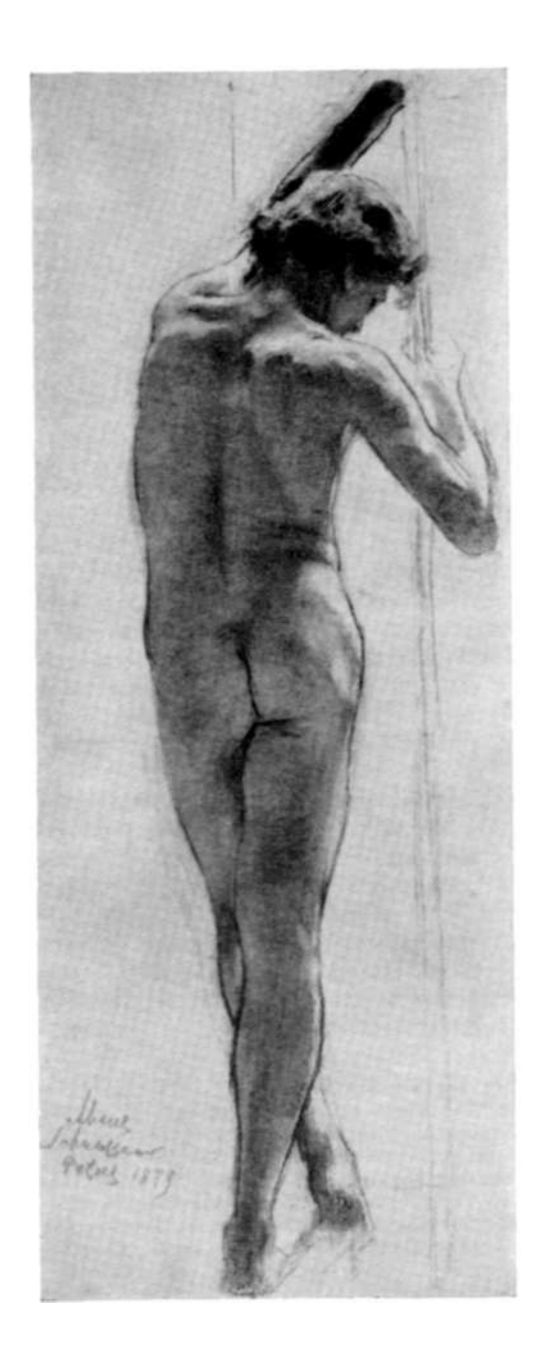
По-видимому, к лету 1898 г. относится работа архитектора над проектом дома на углу Пушкинской и Кузнечной улиц в Кишиневе, выполненным для того же Карчевского. Дом и рядом расположенный флигель были выстроены через 3—4 года точно по проекту и под наблюдением самого автора[8]. Архитектура носит восточный характер. Вставка голубых квадратных изразцов, не имеющих никакого рисунка, удачно сочетается с серым камнем стен. Изящны и красивы расположенные на высоте цоколя балконы с металлическими перилами. Наилучшее впечатление производит оригинальное и композиционно неожиданное сопоставление стрельчатой и подковообразной арок, расположенных в непосредственной близости одна к другой.

Флигель, выходящий фасадом на Кузнечную улицу, несколько проще. Цоколь значительно ниже, балконов нет. Две входные двери заключены в один портал, над которым размещен орнаментальный узор. Порталу этого флигеля совершенно неожиданно приданы отчетливо выраженные формы архитектуры модерна.

Кишиневские проекты и самаркандские обмеры А. В. Щусев выполнял в ожидании заграничной командировки. Целью командировки было повышение общей художественной культуры пенсионеров и прежде всего ознакомление в натуре с памятниками архитектуры. От пенсионеров ожидали путевых заметок, рисунков и обмеров.

Щусев вместе с женой начал свое путешествие в августе 1898 г. Прежде всего они направились через Вену и Триест в Венецию. Здесь они встретились с Г. И. Котовым, наставления которого помогли Алексею Викторовичу ориентироваться за границей, выработать наиболее удачный и интересный маршрут путешествия. Котов не раз оказывал Алексею Викторовичу в дни его молодости дружескую поддержку, и эта дружба прошла через всю их жизнь. По рисункам Щусева можно проследить маршрут путешествия по Италии. После ярких впечатлений от прекрасного классического искусства Италии Щусевы проводят зимние месяцы в Тунисе. Здесь, как и в Самарканде, Алексей Викторович рисует не только архитектуру: его занимают красивые, смуглые люди в необычных, ярких нарядах. Алексей Викторович любил жизнь, и архитектура всегда оценивалась им в теснейшей взаимосвязи с ней.

Из Туниса Щусев вернулся в Италию, откуда проследовал во Францию, затем в Англию и Бельгию. Свыше полугода Алексей Викторович рисует в Академии Жюльена[9] и привозит из Парижа серию превосходных рисунков. Выполненные на тонкой рифленой бумаге углем и итальянским карандашом, эти рисунки отличаются точностью, характерностью и живописностью.



МАЛЬЧИК. РИСУНОК

Вернулся Алексей Викторович в Россию после 16-месячного отсутствия с массой впечатлений, с серией превосходных рисунков. Его отчетная выставка получила высокую оценку.

И. Е. Репин утверждал, что Щусев рисует лучше известных ему архитекторов. Это свидетельство крупнейшего русского художника было заслуженной похвалой мастерству и таланту молодого зодчего.

После возвращения из-за границы Щусев начинает томительные поиски заказов, службы. Он занят устройством своих дел, «гитару, сундук отправил на Крюков канал, где снял меблированную комнату за 25 рублей в месяц с услугами». Алексей Викторович проводит время, «шатаясь то по Академии, то по знакомым» с целью «напомнить о себе». Все принимают любезно, но оказать содействие в получении работы не могут.

Несмотря на отсутствие заказов, поступать помощником к маститым архитекторам Алексею Викторовичу не хотелось. Вскоре Щусев вступил в Петербургское общество архитекторов и принял участие в III съезде русских зодчих, собравшемся в 1900 г.

Несмотря на стремление к самостоятельному творческому труду, Алексей Викторович вынужден работать в качестве помощника у известных зодчих: Л. Н. Бенуа, Г. И. Котова и Р. Ф. Мельцера.

Однако вскоре Щусев получает заказ — проектирование иконостаса для сооруженной в 1070 г. Великой Успенской церкви Киево-Печерской лавры. В 1898 г. в связи с ее реставрацией и ремонтом, проводившимися уже в течение нескольких лет, было решено устроить с целью долговечности и противопожарной безопасности новый иконостас из мрамора с украшением его серебром и позолотой, эмалью и мозаикой в византийском стиле XI—XII вв. Однако о радикальном решении задачи — замене высокого иконостаса так называемой алтарной преградой — не было и речи. По заданию иконостас должен был иметь ту же высоту, что и старый, сохранить от него царские врата, четыре величественные местные иконы и чудотворный образ Успения Богоматери.

Первоначальные проекты были составлены академиком живописи Д. Д. Фартусовым и академиком архитектуры С. Н. Лазаревым-Станищевым [10]. Однако комиссия по реставрации храма отвергла обе работы. Работа над иконостасом была первым серьезным заказом, порученным Щусеву. Очень может быть, что эту работу он получил благодаря рекомендации профессора Г. И. Котова, который был докладчиком в комиссии.

Работа над проектом иконостаса мало удовлетворяла молодого зодчего. Он жалуется на тяжелую обстановку, на полное непонимание монахами художественного и научного значения его работы.



ЭСКИЗ ОРНАМЕНТАЛЬНОЙ РОСПИСИ

Работа над проектом иконостаса сопровождалась изучением вопроса о древнейших формах алтарных преград. Он составил с помощью Н. П. Кондакова специальный доклад, который был прочитан Щусевым в Обществе архитекторов 12 марта 1902 г.[11].

Иконостас, спроектированный зодчим, не закрывал, как обычно, восточную пару опорных столбов храма и трактовался как своего рода алтарная преграда. Пространство алтаря не было полностью изолировано от интерьера храма. Во всяком случае конха главной абсиды с мозаичным изображением на ней Богоматери могла быть доступна взорам [12].

В январе 1902 г. проект Щусева был утвержден. Хотя в дальнейшем он не получил реализации, победа, одержанная молодым зодчим, надолго предопределила круг его заказчиков.

В апреле 1902 г. Щусев получил еще одно предложение: сделать во вновь построенной Троицкой церкви и трапезной палате разбивку стен под роспись, составить проект мраморных иконостасов, киотов и солеи, дать детальную разработку орнаментов, приняв на себя общее руководство орнаментными работами.

Орнаментальная живопись в трапезной палате была в большей части закончена уже к 1903 г. Архитектура интерьера палаты очень плоха; унылые чугунные столбы делят ее на три продольные нефа, перекрытых плоскими сводами утилитарного характера. Тематическая роспись Троицкой церкви, так же как и трапезной палаты, принадлежит кисти опытных художников Ижакевича, Попова и Горбунова, которые были заняты ею в 1905 и 1906 гг. Богатейшая орнаментация, покрывающая своды арки, купола и вспарушенные потолки, осуществлена по эскизам Щусева. Он же собственноручно поправлял роспись в процессе ее выполнения. Общий тон живописи глуховат. Преобладают многочисленные зеленоватые оттенки, отлично сочетающиеся с умело распределенным богатством золотых фонов.

Многие из орнаментальных композиций, выполненных Щусевым для трапезной, по рисунку и цвету напоминают живописный почерк М. А. Врубеля, блестящий декоративный талант которого ярко проявился в орнаментальных росписях Владимирского собора (1888—1889 гг.).

Художественные достоинства орнаментальных росписей, сделанных Щусевым, были признаны М. В. Нестеровым, известным прямотой и искренностью своих суждений. По просьбе Нестерова Щусев в августе 1903 г. едет на консультацию в Абастумани. Живопись центрального купола храма, который расписывал там Нестеров, подверглась порче от влаги. По-видимому, купол отсыревал из-за обильного конденсата, возникавшего на каменном чердачке от значительных перепадов температуры. Щусев просто и надежно решает задачу, покрыв купол в пределах небольшого чердачного пространства внутри шатрового завершения медным колпаком. С тех пор Нестеров «уверовал» не только в художественный талант, но и в инженерное искусство зодчего.

Работы Щусева в лавре произвели благоприятное впечатление и привели к новым заказам. Одним из них был проект мозаичного убранства церкви в великокняжеском имении Харакс [13]. Несмотря на мастерство выполнения, проект оставляет зрителя безучастным из-за некоторой официальности, сухости в трактовке изображаемых сюжетов.

Случаю, приведшему Щусева к такого рода работе, как роспись храмов и проектирование иконостасов, способствовало его живописное дарование. Казалось бы, творческий путь зодчего вполне определился. Однако архитектор не был этим удовлетворен. Он настойчиво стремился быть зодчим широкого профиля и решительно не желал замыкаться в кругу церковного строительства и тем более церковной живописи.

Зимой 1901/02 г. Щусеву поручается проектирование надстройки четвертого этажа жилого дома Олсуфьевых в Петербурге с полным пере-

оформлением фасада. Дом стоит на берегу Фонтанки, напротив Инженерного замка. Четвертый этаж был решен в виде мансарды. Такой прием дал возможность сохранить старый венчающий карниз. Наличники окон и фасад в целом приобретают барочный характер. В центре — лучковый фронтон. Окно, помещенное в тимпане фронтона, обрамлено гербом Олсуфьевых. Обращают на себя внимание кованые тонкие, изящного рисунка балконные решетки.

В 1910 г. А. В. Щусев проектирует надстройку четвертого этажа у соседнего дома, принадлежащего также Олсуфьевым. Фасад этого соседнего дома решен в тех же формах елизаветинского барокко. Отдельные детали несколько модернизированы (замковые камни у наличников окон и др.).

Сам А. В. Щусев не очень высоко ценил свою работу над архитектурой фасадов и надстройкой дома Олсуфьевых. Однако заказчики, несомненно, были довольны работой молодого зодчего, о чем можно судить хотя бы на основании того, что по предложению тех же Олсуфьевых он проектирует в 1902—1908 гг. церковь на Куликовом поле.

В 1903 г. Алексей Викторович делает проект загородного дома для Ф. Н. Безак. В композицию он включает ранее существовавшее сооружение. Одноэтажный, комфортабельный помещичий дом несимметричен, живописен, с башенкой и большим числом углов, выступов, террас. Проект, вероятно, остался неосуществленным [14].

В эти же годы Щусев проектирует и строит небольшой загородный двухэтажный дом в Царском селе. Он был сооружен, как вспоминает П. В. Щусев, из разобранной старой баржи.

Все эти проекты и постройки относятся к ранним произведениям зодчего. Несмотря на высокий профессиональный уровень, в работах еще не определился его индивидуальный творческий почерк. В этот период Алексей Викторович лишь пытается преодолеть тот академизм, который заключался в поверхностном следовании стилистическим нормам и канонам исторических стилей прошлого. В то же время в этих произведениях усматриваются черты его таланта, заключающиеся в точности жанровой характеристики художественного образа сооружения.

Глава 2
ТРАДИЦИИ ДРЕВНЕРУССКОЙ АРХИТЕКТУРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ЩУСЕВА

Полученное А. В. Щусевым в стенах Академии художеств знакомство с древнерусской архитектурой было формальным и поверхностным. Подлинной же школой древнерусского зодчества для него явилось восстановление древней Васильевской церкви в Овруче, уже несколько веков стоявшей в развалинах. Алексей Викторович исследовал руины церкви, тщательно их замерил, составил предварительный проект восстановления, произвел дополнительно раскопки и археологические исследования, после чего был разработан новый вариант проекта.

2 Зак. № 1135

В основных чертах удалось воссоздать первоначальные формы здания, но многие детали зодчий вынужден был восполнить, основываясь на изучении ряда аналогичных сооружений, интуиции и чувстве русской архитектуры [15].

Работа над восстановлением церкви в Овруче стала важным этапом творческой жизни Щусева.

В 1903 г. Археологическая комиссия обратила внимание на плачевное состояние развалин этой церкви и рекомендовала Г. И. Котова для исследования храма. Котов обладал большим опытом подобных работ, однако он был занят и, видимо, по его рекомендации Синод командировал в июне 1904 г. А. В. Щусева для исследования овручевского храма и составления проекта его воссоздания.

В работе над восстановлением церкви Василия в Овруче Щусев проявил талант исследователя, археолога и вдохновенного художника-архитектора. В 1904 г. Щусев на месте изучает руины памятника и производит тщательные обмеры. Остатки памятника были зафиксированы во всех деталях. Большая культура архитектурно-археологических обмеров, которая впоследствии вошла в обиход историков и археологов, имеет в обмерах храма в Овруче, сделанных Щусевым, своего рода образец.

Зимой 1904/05 г. Алексей Викторович работает над первоначальным проектом реконструкции храма. Первый вариант проекта предусматривал пятиглавое завершение.

Пятиглавие не было характерно для храмов XII в. Киевской земли, а потому на эту тему разгорелись горячие споры. Точных данных не было ни у кого. Щусев следовал художественной интуиции, полагая, что храм простой прямоугольной формы, увенчанный лишь одной главой, не будет обладать необходимыми живописными и пластическими качествами.

Археологическая комиссия сохранила за собой право вернуться к решению спорных вопросов впоследствии, после тщательного изучения памятника. 20 мая 1907 г. начались строительные работы по восстановлению церкви. Для тщательного изучения руин церкви на несколько дней в Овруч прибыл П. П. Покрышкин, который и далее с пристальным вниманием следил за ходом реставрационных работ.

Вот как описывает сам А. В. Щусев работы, произведенные летом 1907 г. Его записка является важным документом, освещающим археологическое исследование памятника.

«В мае месяце 1907 года, 20-го числа был положен под северо-восточным пилоном краеугольный камень закладки Васильевского храма в Овруче...

Здесь я последовательно опишу общий ход раскопок, шедших по тем стенам, которые были намечены в плане реставрации. Глубокие раскопки до материка 4-х пилонов, намеченных в плане реставрации, обнаружили на тех же местах древние фундаменты пилонов, сложенные из неправильных кусков красного кремнистого местного песчаника, и просто залитых раствором. Древний фундамент шел прямо до материка, т. е. на глубину 3 аршин от линии предполагаемого древнего пола.

Чрезвычайно важно определить настоящую линию пола; для этого последовательно были сняты наносные пласты земли, которые и обнаружили в пролете северных дверей часть красной плиты, заделанной одним концом в стену. Разница найденного уровня пола от намеченного на реставрационном чертеже оказалась незначительной — всего на 0,08 метра выше предполагаемого уровня.

Очистив место от наносного грунта и свалив последний в овраг, прилегающий к развалинам с западной стороны, благодаря чему площадь перед западным входом увеличилась (овраг, по словам старожилов, образовался всего 60 лет назад, ранее его не было, а потому засыпка его помогла только реставрации), приступили к выемке земли под новые фундаменты, намеченные реставрацией, а именно — южной стеной и западной, а также и к подводке фундаментов под существующие развалины.

Подводить фундаменты под столь непрочные стены было делом опасным и трудным, особенно при наличности очень плохих каменщиков, не имевших совершенно понятия о подобной работе.

Программа работ была следующая: вынимать через каждые три часа по куску древнего фундамента шириной два аршина, начиная с юго-восточного угла абсид, подделывать новый фундамент из бута же (местного красного кварцита на цементе), и подходя фундаментом под древнюю стену, подбивать под нее бетонную массу железной трамбовкой. Такой фундамент не должен был дать осадки, а поэтому древние стены должны на него сесть, не давши трещин.

Подвигаясь рвом к юго-западному углу, на глубине полтора аршина от линии древнего пола наткнулись на круглый столб, окопавши который вокруг, нашли фундамент по кругу...

Все найденное тщательно обмерено и нанесено на чертежи. Фундамент башен на 12 в. мельче общего фундамента.

Найденный фундамент башни на юго-западном углу храма заставляет предположить таковую же на северо-западном углу, что раскопками подтвердилось.

Найденные остатки фундаментов башен, остатки древней кладки, одновременной с кладкой храма, дают очень интересное освещение архитектуры храма.

Он имел на углах западного фасада две древние башни, подобно собору в Чернигове. Конечно, предположение о его пятиглавии тогда само собою падает, ибо не могло быть такого количества глав на столь небольшом храме, имеющем еще две башни.

...К приезду (повторному) Покрышкина мною была раскопана площадь по склону к югу от храма, непосредственно прилегающая к фундаменту. На эту сторону главным образом и упали стены башни и были покрыты с течением времени слоем наносной земли. Раскопки площади обозначили ясно все места упавших стен, и башни их хорошо было можно различить и находить детали, способствующие выяснению фасада реставрации.

Приехавший Покрышкин решительно разрыл часть упавших стен и нашел интересную деталь арочного карнизика, а под ним два ряда кирпича в елку. Положение точно определяется найденной под ним перемычкой окна, а потому на фасад он наносится на вполне определенное место.

Части арочного карниза и ранее были найдены при раскопках.

Ввиду того что проект реставрации, благодаря обнаруженным раскопками находкам, должен будет измениться, было решено в нынешнем строительном сезоне только ограничиться подводкой фундаментов и выведением части новых фундаментов под пилоны и южную стену до башни, а также продолжать кладку четырех пилонов до высоты парусов в куполе и кладку части южной стены, что и было сделано, и чем и закончены были работы в конце сентября 1907 г.

Со своей стороны, желая осветить и для себя, и для общества такое интересное дело восстановления древнего памятника, я в конце июля обратился с письмами в некоторые видные газеты и журналы с описанием обнаруженных раскопками интересных частей храма и предложением лицам интересующимся приехать взглянуть на раскопки; кроме того, обращался с письмами к некоторым ученым. К сожалению, никто не приехал и было бы желательно, чтобы к началу строительных работ лица, стоящие во главе дела реставрации, постарались бы со своей стороны пригласить на место в Овруч некоторых видных археологов и ученых для подробного изучения раскопок с разных сторон.

В течение же зимы сего года мною предположено разработать самый проект реставрации сообразно выяснившимся данным.

Архитектор Алексей Щусев»[16].





РЕСТАВРАЦИЯ ЦЕРКВИ ВАСИЛИЯ В ОВРУЧЕ. ОБЩИЙ ВИД И ОГРАДА ЦЕРКВИ

В возведении храма принимал участие Л. А. Веснин. Он подробно сообщал в своем письме П. П. Покрышкину об установке на месте занумерованных камней из упавших и раскопанных остатков башен и южной стены храма, кирпичные ряды кладки которой сосчитывались и измерялись. Таким образом, камень за камнем упавшие стены вновь были возвращены на свое место.

«Реставрация этого древнейшего храма, — писал И. Э. Грабарь, воздвигнутого в половине XII века, представляет совершенно исключительный интерес как по приемам, впервые в этой области примененным, так и по тем научным данным, которые явились в результате раскопок и строгих обмеров, предшествовавших началу самих строительных работ. Реставратор поставил себе целью включить существовавшие развалины стен в тот храм, который должен был явиться после реставрации, при этом в новые стены ему удалось включить не только остатки стоявших еще древних стен, но и все те конструктивные части их — арки, карнизы,

и даже отдельные группы кирпича, которые были найдены в земле иногда на значительной глубине»[17].

Зимой 1907/08 г. А. В. Щусев делает второй вариант проекта восстановления церкви, в котором воссоздаются на старых фундаментах обе башни и взамен пятикупольного завершения проектируется одна глава.

Новый проект реконструкции был утвержден Археологической комиссией в марте 1908 г. Вчерне здание церкви было завершено в 1909 г. 1 мая 1911 г. сооружение было уже готово.

Проект реконструкции, созданный Щусевым, конечно, далеко не во всех деталях достоверным образом восстанавливает облик древнего храма. Его высота, форма покрытия башен и другие детали реконструированы по аналогии с другими образцами на основе художественного чутья зодчего.

Среди эскизов и рисунков А. В. Щусева, относящихся к храму в Овруче, обращают на себя внимание проекты простого тяблового деревянного иконостаса, ограды-тына из вертикальных заостренных плах и деревянной звонницы, покоящейся на громадных валунах. Зодчий хотел архаическими, полными сказочной романтики формами подчеркнуть древность самого храма. Общеизвестно, что в храме XII в. не могло быть деревянного тяблового иконостаса. Щусев тем не менее смело его создает. Сказочный деревянный частокол из больших и грубых плах, деревянные ворота в нем — все эти элементы композиции искусственно создают как бы исторические напластования.

Работа в Овруче принесла Щусеву в 1905 г. новый заказ: проектирование храма для Почаевской лавры[18]. Почаевская лавра расположена на одном из холмов, которые как острова поднимаются над широко раскинувшейся степью. Силуэт сооружений лавры виднеется в радиусе десятков километров. У подножия холма раскинулись яблочные сады. На вершине холма возвышается храм Успения Богородицы (1771—1783 гг.) Основной пространственный эффект заключается в постановке храма на искусственной площадке, покоящейся на многоярусных субструкциях. Сооружение как бы парит над живописным пейзажем.

Трехъярусная колокольня постройки 1870-х гг., расположенная невдалеке от храма Успения, повторяет по своей схеме колокольню Киево-Печерской лавры. Многочисленные сооружения служебного характера заслонены густой зеленью и никак не сказываются на общем силуэте ансамбля. И вот среди этой сказочной красоты Щусеву предстояло соорудить новый Троицкий собор.

Весной 1905 г. архитектор работает над первоначальными эскизами. Дата закладки — 11 мая 1906 г. Кладка стен и сводов собора, покрытие его кровлей завершается в 1908 г.

Щусев беспокоится за судьбу своего произведения, видимо боясь, что суровая в своей простоте архитектура нового собора останется непонятой и соседство с великолепным храмом Успения окажется для него «невыгодным». В связи с этим Щусев настаивает перед монастырским «начальством» на заказе Н. К. Рериху мозаичной живописи для украшения южного и западного порталов храма. Однако желанию зодчего не суждено было осуществиться, и Н. К. Рерих делает только эскиз мозаичного обрамления южного портала. Западный же портал украшается мозаикой, выполнен-

ной по эскизу самого Щусева. Детализирует этот эскиз П. И. Нерадовский. Образцы скобяных деталей изготовляются под наблюдением Алексея Викторовича в Петербурге. По этим образцам работы производятся лаврскими кузнецами. Отделка сооружения, установка мозаичного панно у западного и южного порталов производятся в 1909—1910 гг. Внутренняя отделка храма осуществляется в течение 1911 г.

Основная идея художественного образа сооружения кратко, но предельно ясно была определена зодчим как «массивная величественность». Архитектурные формы заимствуются им из древнерусской архитектуры. Однако автор был далек от непосредственного копирования. Он воплотил в своем произведении архитектурно-художественный образ, сложившийся в результате многовекового развития национальной архитектуры, попытался воспроизвести в новом здании романтику исторических напластований. Кровля храма осуществляется не по закомарам, повторяя форму сводов, а на четыре ската. Барабан его единственной главы как бы утопает в кровле. Создается силуэт, напоминающий церковь Спаса Нередицы до реставрации П. П. Покрышкиным или Софии Новгородской до реставрации В. В. Сусловым. Шлемовидное покрытие единственного купола рисуется по образцу центральной главы Софии Новгородской, относящейся не к первоначальному его виду, а к XV в., в то время как круглая башня лестницы, следы закомар на фасадах и другие детали говорят о повторении приемов новгородского строительства XI—XII вв.

Живописное убранство храма также не соответствует приемам стенописи XI—XII вв. Щусев смело компонует мозаичное убранство порталов и внутреннюю роспись, оперируя источниками, относящимися к различным историческим эпохам русского искусства. Он по-своему прав, так как теперь не осталось ни одного древнего памятника, сохранившегося без следов прожитых им столетий.

Сооружение, существующее долгие века, претерпевает серьезные изменения в своем облике. Но для Щусева ценна не нетленная красота прошлого, а художественные образы сооружений-«старцев», в которых отразились прошумевшие над их главами века. Его увлекла задача придать архитектуре современного сооружения видимость образа, отразившего деятельность целой плеяды зодчих.

В смелости композиционных приемов, в оригинальности мозаичного убранства фасадов, в центричности и уравновешенности композиции при живописной компоновке ее элементов сказалось зрелое мастерство архитектора.

Лестничная башня и ее постановка, северная абсида, неожиданно отличающаяся от двух других абсид по высоте, наличие крыльца при входе в алтарные помещения у северного фасада храма, южный портал и, наконец, две незамаскированные изразчатые печи внутри храма — все это придает его архитектуре жизненность и свежесть.

Одинокая шлемовидная глава нового храма не противоречит сложному силуэту Успенской церкви, храм стоит в отдалении и расположен несколько ниже. Его простая кубическая форма и сдержанность контуров полны силы и достоинства.

Превосходно избрано место, которое занял новый собор. От главного входа в монастырь к Великой Успенской церкви ведет широкая каштановая аллея. Не вступая в спор с этой основной магистралью, справа поднимается широкая лестница, завершающаяся свободной площадкой перед новым собором. Это позволяет оценить его значительность и красоту.

Щусев построил собор, решительно контрастирующий с архитектурным обликом окружающих сооружений. Для усиления этого контраста поблизости от собора посажены ели как типичный элемент северо-русского пейзажа. Кроме того, собор огражден стеной с башенками в новгородском духе.

В 1905—1906 гг. А. В. Щусев исполняет проект маленького сооружения — часовни на могиле любителя и коллекционера предметов русского художественного ремесла Н. Л. Шабельской в Ницце,

Чарующая прелесть этой часовенки, ее нежная красота вызвали всеобщее одобрение на выставке, организованной Обществом художников в Петербурге. Поэтичность ее художественного образа — это в данном случае и цель, и смысл творческих усилий художника.

Часовня представляет собой маленькое сооружение, увенчанное тремя прекрасно нарисованными тонкими декоративными главками. На заросшем пышной южной растительностью кладбище часовенка с ее тянущимися вверх главками, завершенными прихотливой формы крестами, сама кажется каким-то растением. Той же идее подчинены покрывающие ее стены рельефные узоры, созданные по типу владимиро-суздальской белокаменной резьбы и изображающие собой как бы вырастающие из цоколя цветы.

Однако именно в этом произведении Щусева ощутимо сказалась архитектура модерна, которая заключается в пренебрежении к архитектонической основе сооружения, в «рисованности» ее, а не в «построении» в соответствии с конструктивной структурой сооружения.

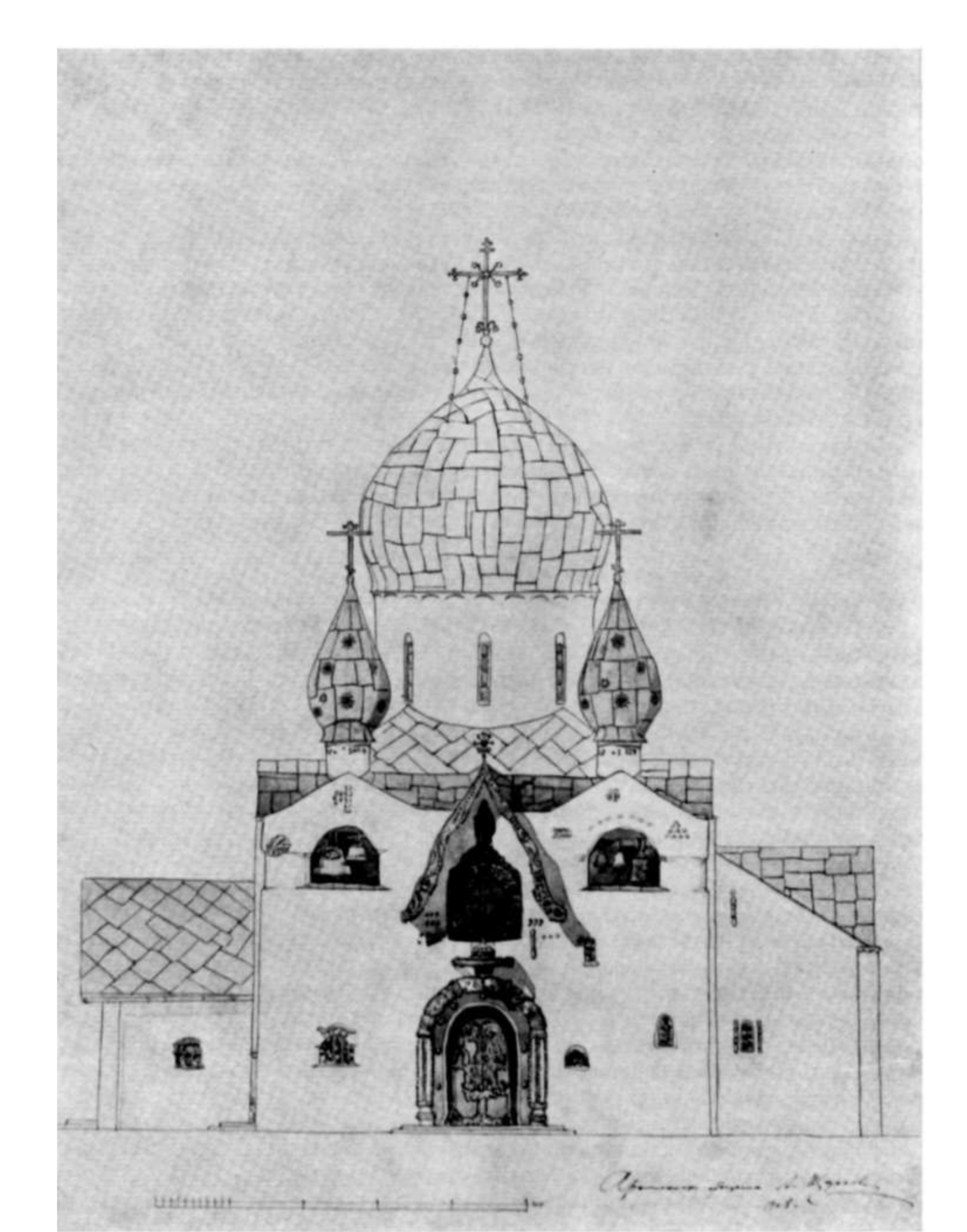
В 1908—1912 гг. по проекту А. В. Щусева сооружается церковь Марфо-Мариинской обители в Москве на Б. Ордынке. Если не считать Казанского вокзала в Москве, то это произведение из числа дореволюционных построек зодчего пользуется наибольшей известностью.

Популярность этой постройки тем более велика, что в ее создании принимали участие два мастера — Щусев и Нестеров. Причем, вероятно, не архитектор пригласил художника для росписи своего храма, а, наоборот, Нестеров назвал заказчикам имя Щусева, обещая при этом взять на себя живописное украшение.

Но о синтезе двух искусств в данном случае можно говорить лишь условно. Оба мастера, обращаясь к национальному наследию, рассматривают его в свете современного им искусства. Их интересуют разные стороны этого наследия. Нестеров в своих композициях обращается к экзальтации и сентиментальной любви. Архитектура Щусева полна темперамента и силы, перекликается с народной поэзией, сказочностью.

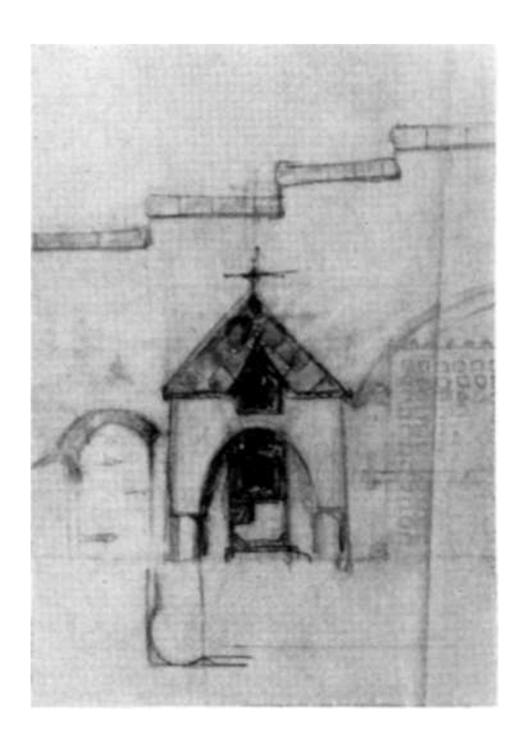
В настенной живописи М. В. Нестеров теряет связь с архитектурными формами и идет привычным путем живописи, потерявшей связь с традициями монументального искусства. Лишь композиции иконостаса и царских врат, прекрасно сочетающиеся с обрамляющей их архитектурой, приобретают лаконизм и выразительность. В них он ближе к древнерусским живописным традициям и, на наш взгляд, достигает гораздо более высокого художественного качества.

Храм расположен в глубине квартала за каменной оградой с каменной аркой ворот, украшенных деревянной фигурной решеткой. Щусев создает свое произведение, смело черпая художественные образы и формы из русского зодчества: скульптурная прелесть псковско-новго-





ЦЕРКОВЬ МАРФО-МАРИИНСКОЙ ОБИТЕЛИ 8 МОСКВЕ.
ЗАПАДНЫЙ ФАСАД И ДВЕРЬ ЗВОННИЦЫ



ЦЕРКОВЬ МАРФО-МАРИИНСКОЙ ОБИТЕЛИ В МОСКВЕ. ЭСКИЗ СТРОЕНИЯ У ВОРОТ

родских глав, пластика абсид и барабанов, вкладные кресты и рельефы в толще стен, резной белый камень по образцу церкви в Юрьеве-Польском, причудливые металлические решетки на арочных окошках, фигурное крепление металлических связей.

Архитектура храма по своим объемам и формам подчеркнуто пластична и материальна. Об этом говорят общие объемы сооружения, формы венчающих храм глав, округлые очертания столбов звонницы, ее арок, живописная форма арочных окошек с подчеркнутой откосами толщиной стены и многое другое.

Храм кирпичный неотштукатуренный, в кладку вделаны резные кресты, выполненные С. Т. Коненковым, мастером романтической, сказочной скульптуры.

Входные порталы задуманы Щусевым с глубоким пониманием принципов сложения архитектурных форм в древнерусском зодчестве, иначе говоря, с чувством стиля. Но при этом на архитектуре храма все же лежит печать своего времени — влияние модерна. Художник-зодчий увлекается своеобразием архитектурных форм древней Руси, но воссоздает их методами современного зодчего, посредством изощренной рисовальной культуры.

В архитектуре Марфо-Мариинской церкви содержатся истинно прекрасные, поэтические образы, порожденные народными традициями русского искусства.

В эти же годы Щусев создает третий вариант церкви-монумента на Красном холме Куликова поля, который и был положен в основу строительства.

Первый вариант проекта церкви-памятника на Куликовом поле был создан зодчим в мае 1902 г. Видимо, проект разрабатывается по идее Олсуфьевых, владевших имением, расположенным на Куликовом поле.

Первоначальный проект церкви был далеко не совершенен. Однако композиционная схема сооружения была решена уже в первом варианте и впоследствии сохранилась без изменения. Небольшой бесстолпный храм увенчан ажурным декоративным пятиглавием. К западной стороне храма пристроена относительно большая трапезная. Две одинаковые крепостного типа башни фланкируют вход. В архитектуре первого варианта заметны жесткость рисунка и сухая трактовка форм.

Второй вариант проекта того же храма датирован 1904 г. Нарисован он с большим совершенством. Автор во многом преодолел свойственные первому варианту жесткость и схематизм.

Третий вариант храма-монумента создается архитектором с наибольшим подъемом. К этому времени выкристаллизовывались художественные идеалы Щусева.

Древнерусская архитектура целиком поглотила его внимание. Он стал признанным мастером и знатоком русской архитектуры, ее принципов, форм и, что самое главное, свойственного ей круга художественных образов.

Проект церкви-монумента на Куликовом поле в память победы Дмитрия Донского в 1380 г. в своем третьем варианте — одно из лучших произведений Щусева. Этому произведению в полной мере свойственны проникновенное чувство стиля, поэтичность образа, пластика и живописность русской архитектуры.

Наиболее совершенной частью проекта является архитектура двух башен крепостного характера. По поводу этих башен Щусеву было сделано замечание о том, что их архитектурно-художественный образ лишен церковного характера, а потому малоприемлем. Но автор отстаивал свою правоту. Башни символизируют двух сказочных богатырей, отличившихся в Куликовской битве, — Пересвета и Ослябу. Башня, расположенная справа, покрыта шлемовидной главой с нанесенными на золоченые листы кровли орнаментальными головами витязей, другая перекрыта маленьким шатром, смещенным с оси.

Начатое в 1913 г. строительство в связи с войной 1914 г. приостановилось и так и не было закончено [19].

Одно из наиболее эффектных произведений Алексея Викторовича, относящихся к дореволюционной поре его деятельности (1908—1912 гг.), — церковь в Натальевке Харьковской губернии [20]. Она задумана как хранилище коллекции древних икон. Архитектура храма носит следы влияния древних владимиро-суздальских храмов. Однако общие контуры церкви, ее венчание с очень крупной луковичной главой, форма коло-

кольни вовсе не подражательны и своеобразны. Несмотря на традиционность архитектурных форм, в целом церковь выглядит в высшей степени «свежо».

Церковь в Натальевке поражает размером и формой главы. В 1947 г. в одной из бесед Алексею Викторовичу был задан вопрос: «Каких пропорций Вы придерживаетесь в своей работе?» Он ответил: «Ложный классицизм холоден, безразличен, а архитектура — живое искусство. Я брал для своих произведений характерные пропорции. Характерная пропорция для маленькой церкви — большая глава...» [21].

Живописная, несимметричная композиция храма делает сооружение как бы живым, связывает его с окружающим пейзажем. Храм строится из прекрасного материала — тесаного известняка, легко поддающегося скульптурной обработке. Четкость, геометричность архитектурной формы, настенные рельефы делают сооружение своеобразной драгоценностью. На южной стене церкви под окном высечено распятие работы С. Т. Коненкова. Невдалеке от храма располагается удивительной формы колодец, напоминающий громадную капитель, богато украшенную человеческими и звериными масками и растительным орнаментом.

В 1909 г. Щусев выполнил проект деревянной церкви в деревне Глазовке близ города Моршанска Тамбовской губернии [22]. Работая над этим проектом, архитектор составил множество эскизов. Зодчий использует в проекте формы известной церкви Покрова погоста Кижи (1764 г.). Зодчий, творчество которого теснейшими узами связано с национальными традициями, оценил деревянный сруб, конструктивный смысл и объемная пластика которого тесно связаны с особенностями всего русского зодчества. Щусев, любовно работавший над архитектурой многоглавой деревянной церкви, создал проект, отличающийся простотой и грацией.

В 1908 г. Щусев занимался проектированием на основе украинских национальных традиций храма в киевском Михайловском Златоверхом монастыре. Формы украинского барокко, своеобразные многоярусные главы были использованы автором в этом проекте с большим пониманием и чувством местного колорита. Проект этого храма архитектор так и не довел до конца.

В 1912 г. Щусев проектирует и строит церковь в селении Кугурешты в Бессарабии. Единственная глава ее покрыта «опрокинутым колокольчиком» — формой, столь распространенной в архитектуре церквей Молдавии. Главами подобной же формы увенчаны старые церкви родного ему Кишинева. Местный «рваный» камень, кирпич и черепица составляют оригинальное фактурное и цветное богатство архитектуры храма. Своеобразие форм карнизных профилей, параболическая арка в первом ярусе колокольни, стрельчатая аркада притвора, двойная аркатура главы — все вместе придает церкви характерный местный колорит. Декоративная резьба иконостаса церкви, выполненная по рисункам Щусева, содержит мотивы, характерные для молдавской растительности. Зодчий и здесь остался верным себе, считая непременным своим долгом следовать местным традициям и художественным взглядам.

Очень благородна своей простотой церковь, сооруженная в 1916 г. по проекту Щусева на Братском кладбище в Москве. В этом произведе-



ЦЕРКОВЬ В НАТАЛЬЕВКЕ. ОБЩИЙ ВИД



нии архитектор почти повторяет композицию и принцип декорирования собора Успения XVII в. в Пертоминском монастыре Архангельской губернии.

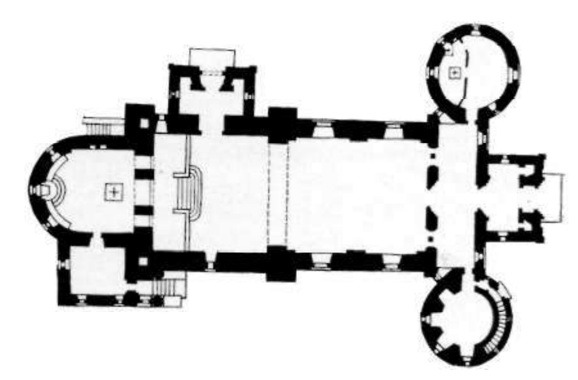
И, наконец, последним храмом, который довелось спроектировать А. В. Щусеву, был Троицкий собор в Петербурге.

Место, отведенное для строительства, было занято Троицким собором со времени основания города. За прошедшие два столетия на этом месте последовательно выросли три храма.

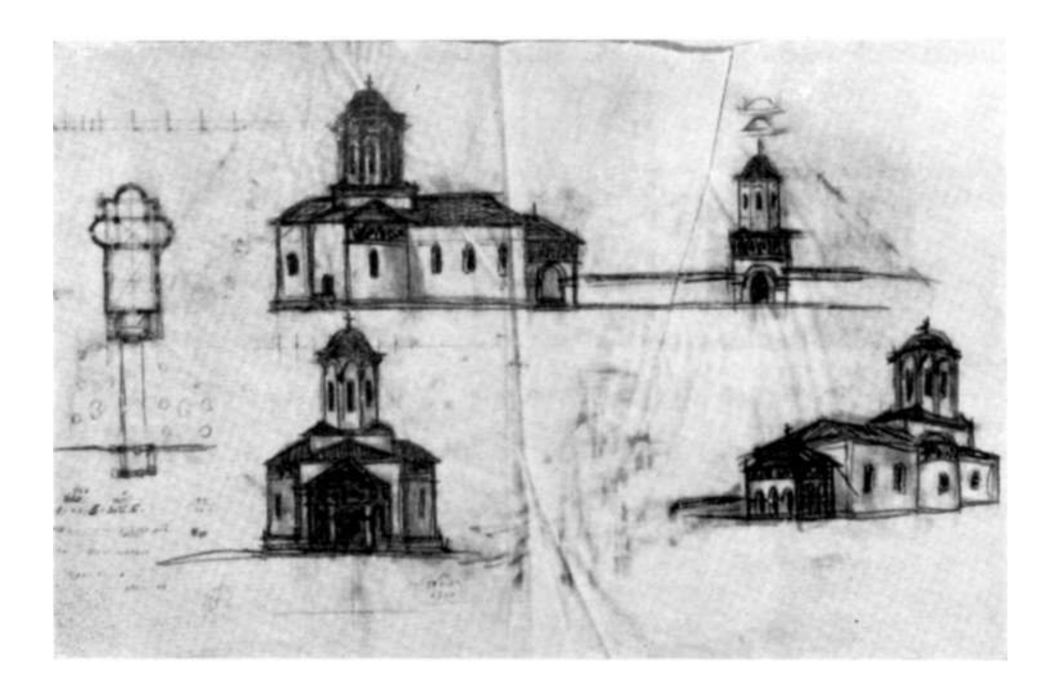
Задача создания собора в центре Петербурга была сложна и увлекательна. Сложность ее заключалась в необходимости органически вписать архитектуру нового храма в ансамбль города, имеющего классический облик.

На одном из эскизов Щусев рисует силуэт собора рядом с Петропавловской крепостью и шпилем ее колокольни. Вполне понятно, что его не могло не интересовать столь близкое соседство.

Проект этого собора в отличие от ранее созданных произведений А. В. Щусева царственно наряден и торжествен. Художественный образ собора напоминает в некоторой степени Успенский собор во Владимире.



ПАМЯТНИК-ЦЕРКОВЬ НА КУЛИКОВОМ ПОЛЕ. ТРЕТИЙ ВАРИАНТ. ФАСАД, ПЕРСПЕКТИВА И ПЛАН. 1908 г.

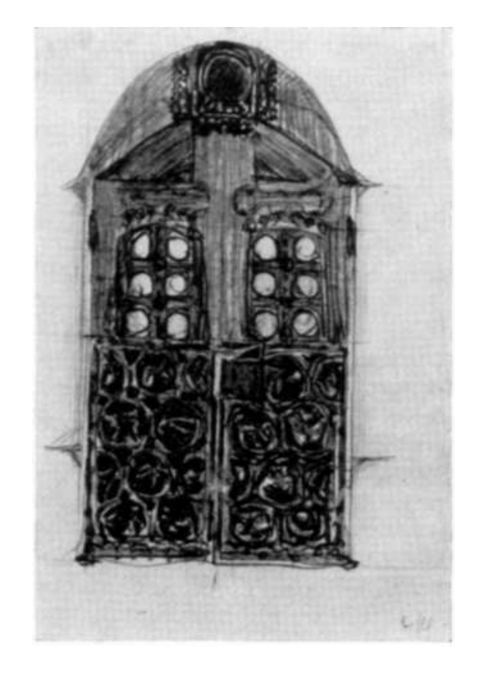


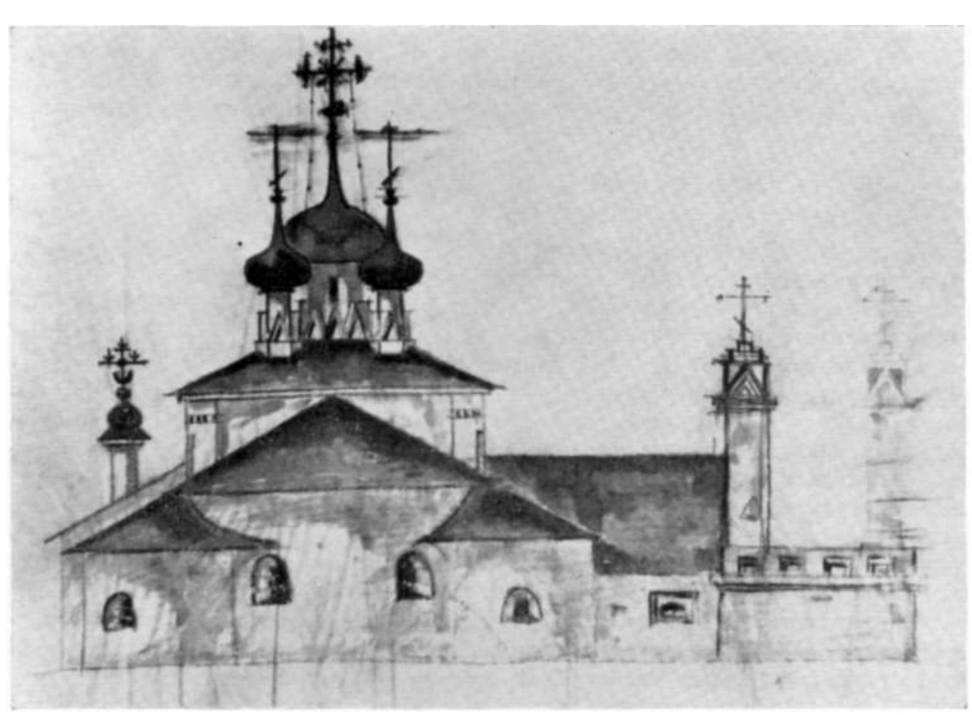
ЦЕРКОВЬ НА БРАТСКОМ КЛАДБИЩЕ. ЭСКИЗЫ ВОСТОЧНОГО ФАСАДА И ВХОДНЫХ ДВЕРЕЙ

←

ЦЕРКОВЬ В ГЛАЗОВКЕ. ЭСКИЗ

ЦЕРКОВЬ В КУГУРЕШТАХ. ЭСКИЗЫ К ПРОЕКТУ





3 Зак. № 1135

Элементы композиции те же: живописно расставленные золоченые главы, аркатурный пояс на глади стены, вертикальные окна.

Проект Троицкого собора следует признать своеобразной, глубоко продуманной, зрелой работой мастера, понимающего силу и многообразие древнерусской архитектуры и тонко чувствующего закономерность сложения архитектурного ансамбля города в целом и его образного строя.

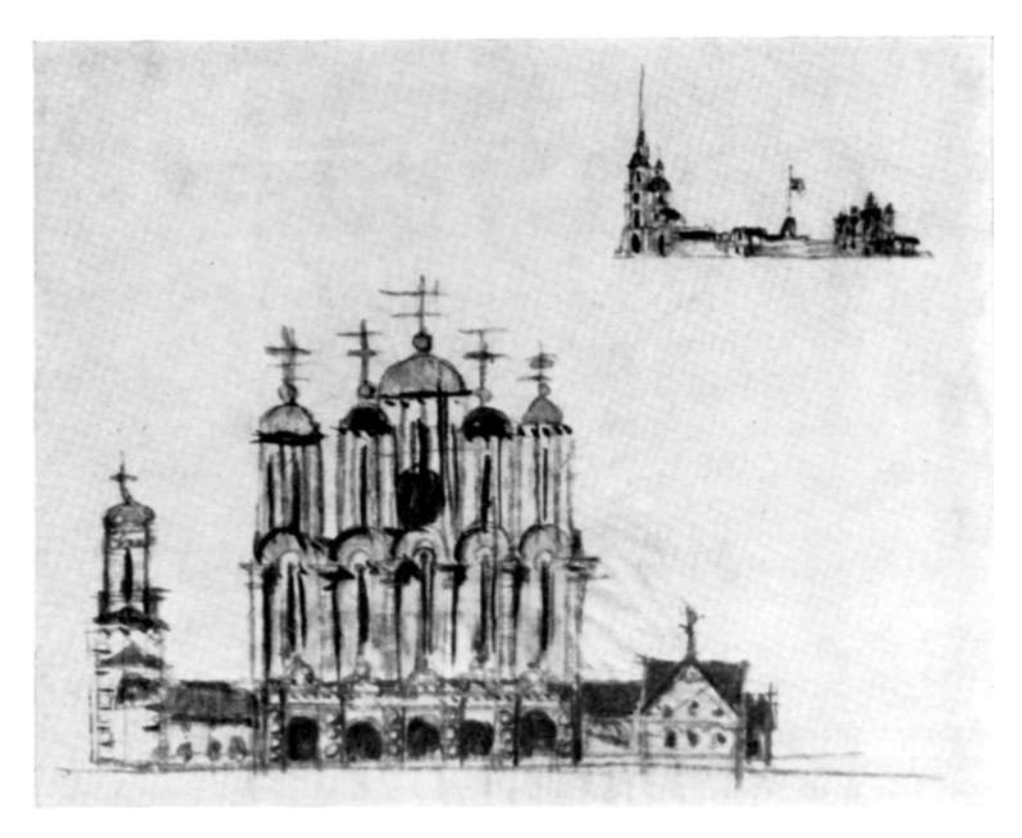
На первом этапе творческой биографии Щусева большое место занимает работа над проектами и сооружением церквей. Стало ли храмостроительство его узкой специальностью? Ничего подобного. Несмотря на свою громкую известность, он так и не построил ни одного крупного городского собора, так и не занял положения официального архитектора, строителя храмов казенного типа. У него были свои собственные, чисто художественные задачи. В своей деятельности, даже при сооружении церквей, он служил русскому искусству, возрождал русские художественные традиции. Лаконизм, простота, поэтичность древнерусской архитектуры были совсем не теми качествами, которых требовало высокопоставленное духовенство, заботившееся о напыщенной торжественности, благолепии, показной роскоши. Щусеву в основном пришлось выполнять лишь частные заказы.

Реалистические традиции древнерусского искусства в руках зодчего явились оружием, направленным против модерна, беспринципности и космополитизма. И чем глубже было падение искусства, обусловленное капиталистическим развитием страны, тем значительнее и громче был призыв Щусева к творческому наследованию древнерусского искусства, его высоких композиционных качеств и главное — поэтических художественных образов. В этом и заключается суть предреволюционного творчества Щусева.

В наследии русского искусства Щусев видел неиссякаемый источник вдохновения и красоты для всех видов архитектуры. Он не ограничивался строительством церквей и с радостью брался за проектирование гражданских зданий.

Первой попыткой Щусева применить формы древнерусского зодчества в строительстве гражданских зданий было сооружение двухэтажного жилого монастырского корпуса в Овруче. С высокой кровлей и небольшими окнами здание лишено какого-либо убранства, но отличается скульптурностью самих архитектурных масс, контрастных по отношению к насыщенному светотенью крыльцу. Важную роль в композиции играют входные ворота в ограде, сторожка и службы. Пристроенная к корпусу колокольня, в настоящее время разрушенная, обогащала композицию и играла важную роль в силуэте застройки.

Архитектор вдохновляется древнерусскими образцами жилых зданий, известных ему по архитектуре Пскова, такими, как знаменитые палаты Поганкиных, дома Лапина, Сутоцкого, и настолько увлекся, что даже пренебрег необходимостью подчинения архитектуры этого монастыр-

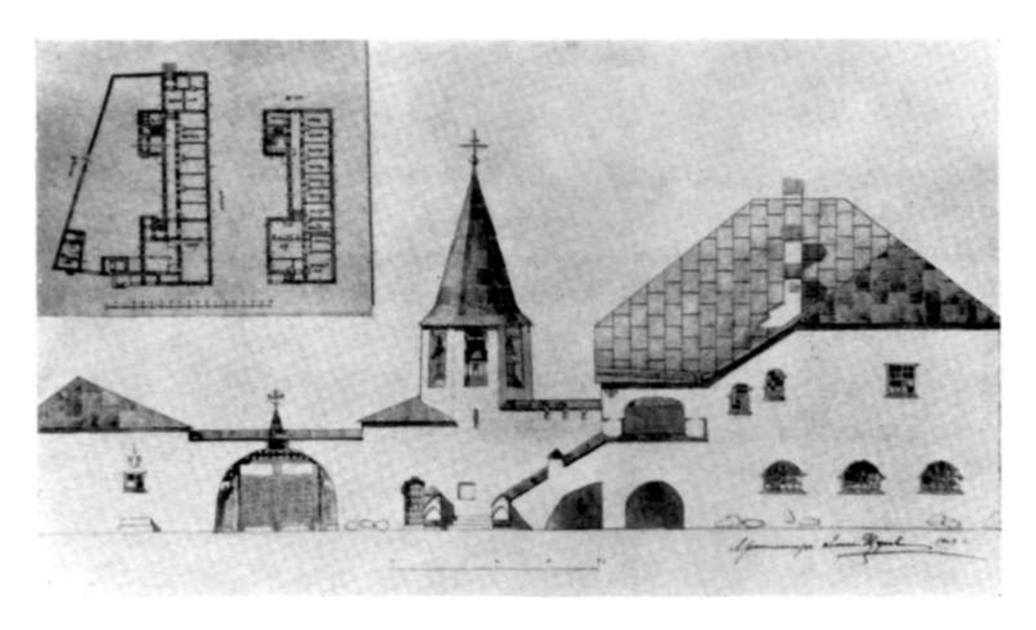


ТРОИЦКИЙ СОБОР В ПЕТЕРБУРГЕ. ЭСКИЗ ФАСАДА

ского корпуса им же самим воздвигнутому из руин храму. По сравнению с храмом монастырское здание кажется слишком большим, ему присуща иная масштабная характеристика, но само по себе оно, бесспорно, очень хорошо. Красиво прорисованные крыльцо, ограда, въездные ворота, вид на которые открывается со стороны храма, производят очень живописное впечатление и очаровывают своей мягкостью, естественностью и простотой.

Другой пример использования тех же архитектурных средств мы видим в здании гостиницы в городе Бари, расположенном на берегу Адриатического моря в Италии. Это здание было предназначено для русских путешественников, и поэтому «русский стиль» здесь был обязателен. По-видимому, проект был заказан А. В. Щусеву именно как знатоку древнерусской архитектуры. Зодчий успешно справился с поставленной перед ним задачей. В 1912 г. проект был утвержден и здание выстроено[23].

По окончательному варианту гостиница представляет собой двухэтажное асимметричное здание, соединенное переходом с отдельно стоящей церковкой. Гостиничный корпус, расположившийся за оградой на



ОБИТЕЛЬ В ОВРУЧЕ.

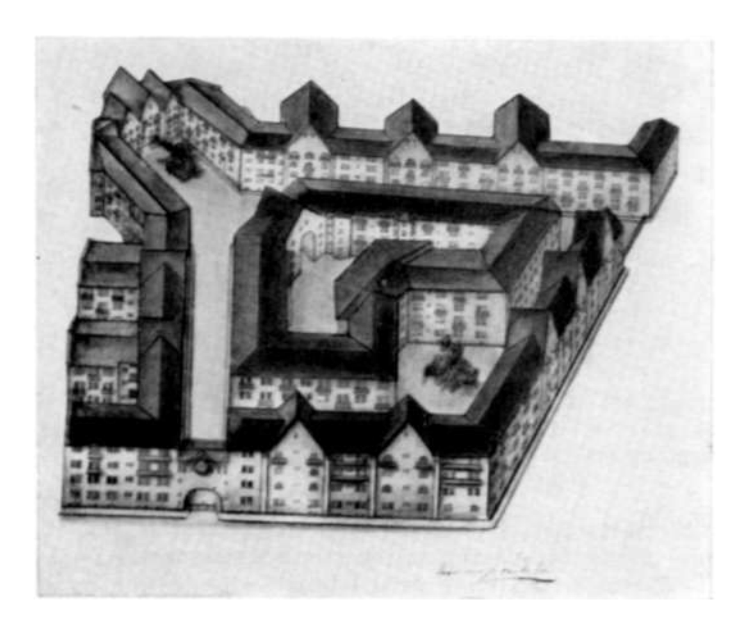
довольно просторном участке, напоминает своими крыльцами и кровлей монастырское здание Овруча. Однако, судя по чертежу фрагмента фасада, обращенного в сад, зодчий придал его архитектуре геометрическую правильность, что наряду с глубокой трехарочной лоджией и некоторыми другими деталями роднит это здание с памятниками романского зодчества.

В 1916 г. Щусев проектирует жилые, предельно экономные доходные дома братьев Солодовниковых. Дома должны были быть построены на шести кварталах с очень большой плотностью застройки. Задание предусматривало «предпочтительно русский» стиль архитектуры этих домов.

Последнее очень импонировало зодчему. Однако на этот раз он сталкивается с непреодолимыми трудностями. Секционная структура жилых домов, поставленных вдоль улиц, органически чужда древнерусской архитектуре, для которой объемная пластика сооружения является главным художественным качеством, позволяющим отказаться от какого-либо архитектурного убранства.

Щусев пытается все же решить и эту задачу средствами любимого им русского искусства. Он «играет» кровлями, фронтонами, дробящими непрерывную ленту жилых секционных домов, прихотливо усложняет генеральный план, который по заданию должен быть образцом максимальной плотности застройки.

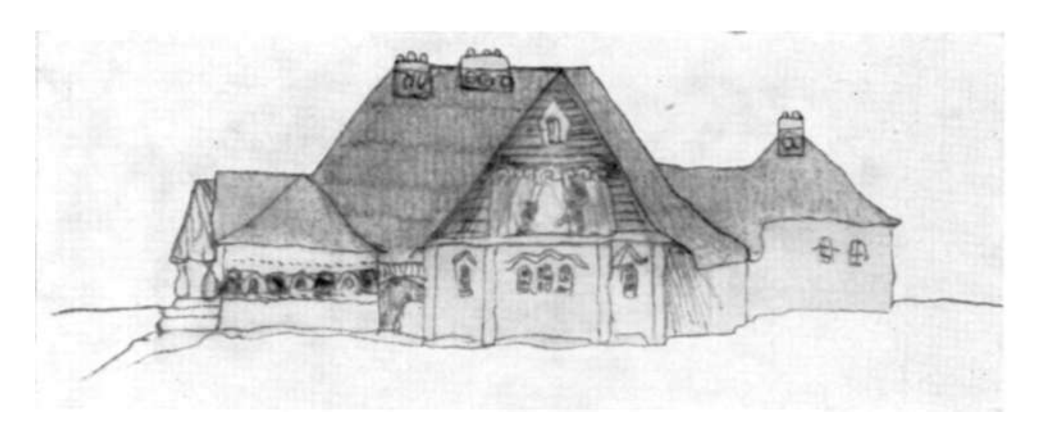
В результате проект доходных домов бр. Солодовниковых, исполненный Щусевым, не может быть признан особенно привлекательным, не-



ДОХОДНЫЕ ДОМА СОЛОДОВНИКОВЫХ

ГОСТИНИЦА В г. БАРИ. ОБЩИЙ ВИД. ПРОЕКТ





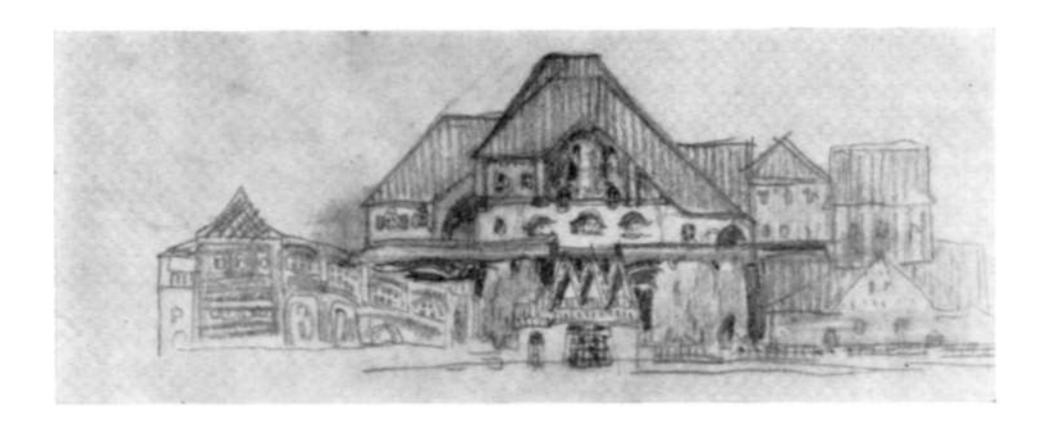
ПОСЕЛОК ДЛЯ ДЕТЕЙ-СИРОТ. ЭСКИЗЫ

смотря на его экономичность, тщательную разработку планировки жилой квартиры и другие деловые достоинства.

Перед всяким истинным зодчим рано или поздно неизбежно встает задача создания архитектурного ансамбля. Для Щусева речь шла прежде всего о создании ансамбля в традициях древнерусской архитектуры. Их творческое претворение в проектной практике является его большой заслугой.

В 1910 г. Щусев работает над проектом поселка для детей-сирот в Полтавской губернии. В поселке предусматривались школа (центральное здание), больница, три жилых дома (они же и учебные мастерские), дом заведующего, дом учителя, две сторожки и церковка. Проект очень интересен и в целом, и в деталях. В первом варианте архитектор задумал поселок в виде маленькой «идеальной» деревеньки: домики напоминают украинские хатки-мазанки с соломенными крышами. Затем он рисует фантастический городок, состоящий из сказочных теремков: живописных, ярких и предельно разнообразных. В этом проекте преобладает идея ансамбля, построенного на яркой характеристике индивидуальных образов каждого домика. Даже три домика-мастерские с одинаковым составом помещений решаются зодчим по-разному. И каждый из них принимает облик значительного сооружения. Расположенные вне всякой регулярности домики образуют живописный ансамбль. Но из-за чрезмерной и даже нарочитой живописности теряется ощущение жизненности, естественности.

В 1911 г. Щусев принял участие в конкурсе на составление проекта Государственного банка в Нижнем Новгороде[24]. В нем Щусев разрабатывает своеобразный композиционный прием членения здания на части, каждая из которых получает свое выражение, а все здание оказывается составленным из вплотную придвинутых друг к другу отдельных «палат».



Этот прием позволяет с большим эффектом решить интерьер здания, каждое крупное помещение которого может иметь произвольные размеры. Объем здания и его силуэт тем самым получают своеобразное очертание.

Перед Щусевым встал принципиально важный вопрос: можно ли на основе архитектурных форм древней Руси создавать не церковные, а современные гражданские общественные сооружения? Архитектура Новгорода и Пскова с ее почти аскетическими, скромными и поэтичными художественными образами давала достаточно пищи для творчества в тех случаях, когда проектируемое сооружение невелико по размерам и стоит на свободном участке. Вряд ли можно было бы представить себе жилой корпус монастыря в Овруче или гостиницу в Бари поставленными на улице большого, оживленного города. Их архитектура в сутолоке потеряла бы большую долю своего обаяния.

И вот Щусев обращается уже к архитектуре не Новгорода или Пскова, а Ярославля, Ростова, Москвы XVII в. с праздничными архитектурными формами. Большие окна, стены не подавляют своей гладью и толщиной.

В проекте банка для Нижнего Новгорода Щусев видит возможность удачного воплощения в современных сооружениях образов архитектуры так называемого московского барокко. Он и впоследствии не раз возвращается к мысли о том, что архитектура конца XVII в. может явиться источником художественных форм и образов современных зданий общественного значения.

Так, по проекту Щусева, в 1913 г. сооружается павильон на художественной выставке в Венеции, нарядный, национально-своеобразный[25]. Павильон был задуман как очень простой кубический объем, покрытый шатровой кровлей, увенчанной гербом. Вокруг этого объема, в котором располагается большой выставочный зал, живописно группируются входное крыльцо с лестницей, открытая терраса, вестибюль и служебные помещения. Главными композиционными средствами были пластика и

пропорциональность основного объема сооружения. Архитектурное своеобразие создавалось темпераментно нарисованным крыльцом, обрамлениями окон и дверных порталов.

В связи с открытием русского павильона на международной художественной выставке в Венеции «С.-Петербургские ведомости» 30 мая 1914 г. (№ 119) писали: «Построен он архитектором Щусевым в русском стиле XVII века. Сперва казалось странным перенесение такого стиля на венецианскую почву, хотя она и привыкла к пестроте. Возникало опасение, что наш павильон не будет гармонировать с пейзажем. На самом деле этого нет. Павильон уютно прячется между громадными деревьями, густая зелень которых образует для него вполне подходящий фон и рамку. Архитектурные линии просты, ясны, нет ничего лишнего, а серо-синеватая окраска стен приятна по тону. Когда после него переходишь к павильонам других наций, то разница в художественности обликов сразу бросается в глаза, ибо наш павильон — это стильная застройка, говорящая об определенной национальности...».

А. В. Щусев вслед за В. М. Васнецовым, соорудившим фасад Третьяковской галереи, сумел, благодаря своему профессионализму, на иной качественной ступени овладеть языком древнерусских архитектурных форм, композиционных приемов и, что самое ценное, кругом художественных образов.

В 1910 г. правление Общества Московско-Казанской дороги приняло решение соорудить на Каланчевской площади в Москве новый вокзал в «русском стиле». С этой целью был объявлен специальный конкурс. Технический отдел дороги разработал план переустройства Московской станции, который и был предложен в качестве будущей основы конкурсных проектов. Тем самым главное внимание зодчих уделялось архитектуре фасадов и интерьеров проектируемого сооружения.

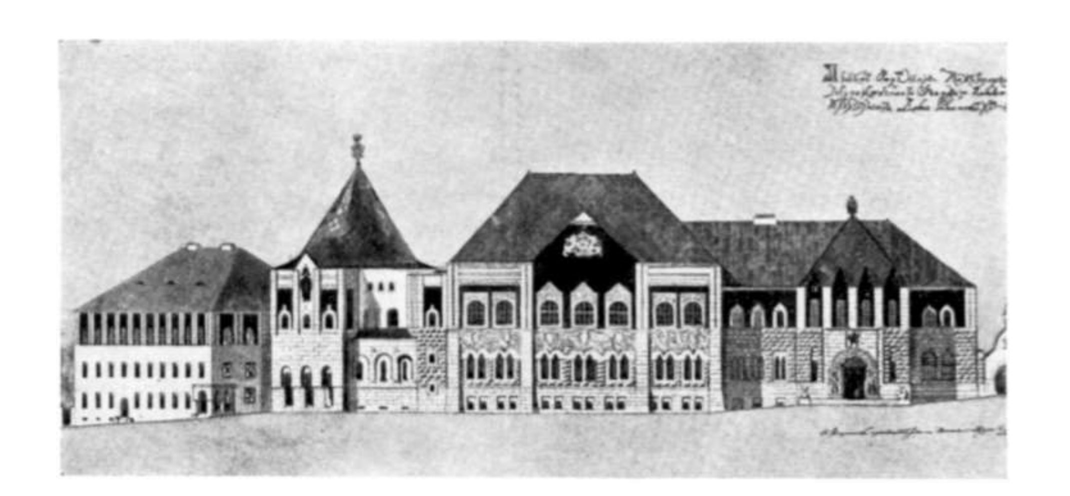
20 октября 1911 г. все три конкурента — академик архитектуры Ф. О. Шехтель, академик архитектуры А. В. Щусев и художник Е. Н. Фелейзен представили проекты на рассмотрение Правления, которое 29 октября постановило соорудить вокзал по проекту Щусева. С весны 1912 г. Щусев приступил к работе.

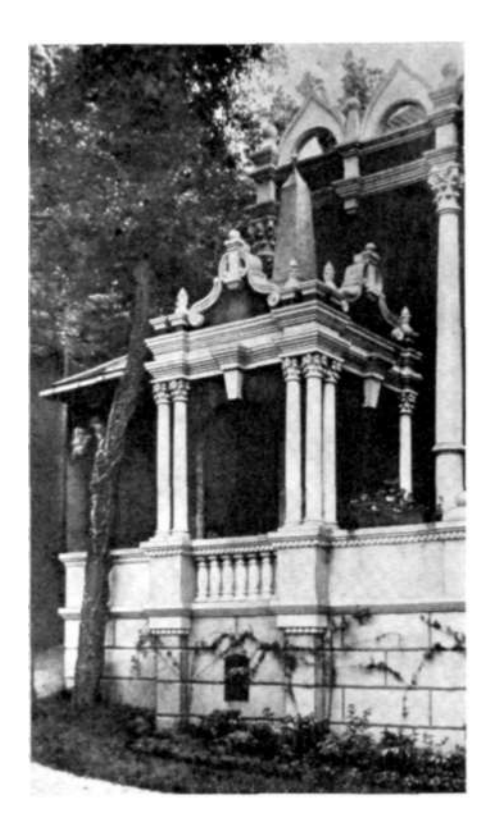
Щусев создает целый ряд вариантов, совершенствуя свой проект. Впервые публикуется перспективный вид проектируемого вокзала лишь в апреле 1913 г.[26].

Станция Москва-пассажирская Казанской железной дороги — конечный пункт. Все платформы как бы вливаются в обширный крытый зал — «теплый перрон». Главный корпус вокзала, в котором размещаются вестибюли, залы ожидания, багажная касса и другие помещения, расположен вдоль путей и своим фасадом выходит на Каланчев-

→

ОТДЕЛЕНИЕ ГОСУДАРСТВЕННОГО БАНКА В НИЖНЕМ НОВГОРОДЕ. ФАСАД И ЭСКИЗ





РУССКИЙ ПАВИЛЬОН НА XI МЕЖДУНАРОДНОЙ ВЫСТАВКЕ В ВЕНЕЦИИ. ФРАГМЕНТ И ФАСАД

скую площадь. Со стороны Рязанского проезда вплотную к теплому перрону строятся корпус ресторана, помещения служебного значения, проектируется вестибюль прибытия и другие помещения.

Для лучшей связи платформ со зданием вокзала поперек путей сооружается тоннель. Схема плана, тщательно продуманная инженерным бюро железной дороги, достаточно проста, но все же осложнена делением пассажирского потока на «классы».

В одном из своих предложений архитектор настаивает на размещении пассажирских помещений вокзала во втором ярусе, преследуя этим две цели: 1) служебные помещения, располагающиеся в первом этаже, изолируются от пассажиров, получающих к тому же возможность посредством навесных переходов удобно сообщаться с платформами по всей их длине, и 2) здание в целом значительно вырастает по вышине, что было особенно желательно в силу большой его протяженности. Это предложение было, к сожалению, неосуществимо в силу заметного удорожания строительства.

При проектировании Казанского вокзала, задуманного довольно широко, не было предусмотрено строительство вдоль всей Каланчевской площади и всего Рязанского проезда, а также использование территории с противоположной стороны путей, по Рязанской улице. Лишь со временем перед зодчим возникла необходимость присоединить к ансамблю вокзала новые строения. На Каланчевской площади сооружаются котельная башня, жилой дом для железнодорожных служащих, а за ним, на углу участка, на том месте, где впоследствии строится здание клуба, проектируется большой магазин. По Рязанской улице предполагается строительство управления дороги, пассажирских помещений IV класса, здания почты, телеграфа и многого другого. Но проекты этих так и не осуществленных сооружений, видимо, делались зодчим без особого интереса, носили несколько дробный характер и не были объединены между собой единством композиционного замысла.



Архитектурно-композиционные особенности здания вокзала заключаются в его асимметричности, живописном сочетании палат, башен, павильонов, переходов. Перед нами одно величественное сооружение и одновременно целый архитектурный ансамбль. В августе 1913 г. проект вокзала был передан на утверждение техническому совещанию Министерства путей сообщения и получил одобрение. В этом же году он рассматривался Инженерным советом министерства.

В своей речи А. В. Щусев сказал, что перед ним стояла трудная задача связать современные требования железнодорожного строительства с мотивами родного искусства, так как местом возведения является древний русский город Москва. Использование русского стиля лишило здание монотонного однообразия, неизбежного при длине фасадов в 96 сажен (205 м). В качестве основного мотива архитектуры выбрана нарышкинская эпоха XVII в., «наиболее гибкая по мотивам архитектуры, не имеющая к тому же церковного характера, столь сложившегося вообще с представлением о русском стиле».

Выступивший в роли эксперта В. А. Косяков отметил, что «фасады здания достаточно выразительны и интересны в художественном отношении; равным образом интересно задумана и намечена на разрезах внутренняя отделка здания...» [27].

Однако другой эксперт, Л. Н. Любимов, не отрицая художественных качеств представленного проекта, считал необходимым внести «среднее звено», иначе говоря он не представлял себе возможным решить композицию вне, по сути дела, «академической» манеры, некоего симметричного построения. Видимо, в мнении Любимова сказалось распространенное тогда тяготение к классицизму.

И. С. Книппер указал на то, что «применение древнерусского стиля для вокзала, предназначенного для постройки в Москве», нельзя не приветствовать. Совершенно резонно он счел «неуместной симметрию для фасада длиною около 100 сажен», о которой говорили оппоненты; согласился с автором в том, что расчленение фасада «является, кроме того, желательным для выделения помещений, различных по своему назначению». Он же обратил внимание «на применение в фасаде (башня над вестибюлем I и il классов) мотивов древних построек, что представляет новизну и интерес в архитектурном искусстве».

Проект вокзала, представленный А. В. Щусевым, был утвержден 12 ноября 1913 г. Однако требовательный к себе автор продолжал искать варианты проекта. Да и задание изменилось: было увеличено число платформ, в связи с чем удлинился фасад по Рязанскому проезду, торцовую крытую платформу решено было осуществить как теплый перрон. Возрос объем работ.

С 1913 г. начались строительные работы. Были заложены фундаменты той части вокзала, которая выходит на площадь. В качестве помощника производителя работ (производителем был А. В. Щусев) на стройку поступил инженер А. Ф. Струй. В мастерской работали М. М. Чураков, И. А. Голосов, В. Д. Какорин, П. И. Юшков, А. П. Орлов, А. В. Снигарев, художник С. П. Петров и др.

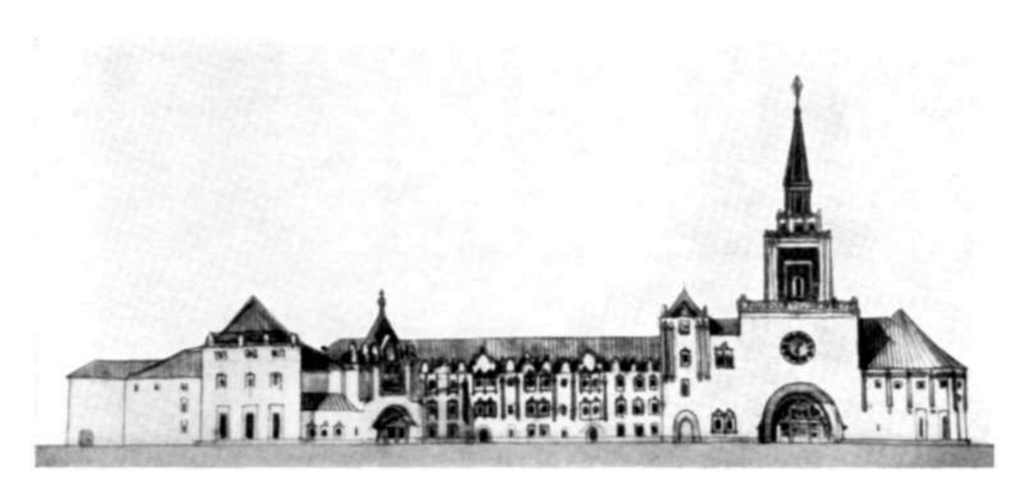
В мастерской, помещавшейся на месте строительства, кипела напряженная творческая работа. Очень большое число эскизов мастера, различные рисунки, варианты проекта, модели загромождали помещение. Мастерская стала одним из центров архитектурно-художественной жизни Москвы.

Приступая к деталировке проекта, Щусев организовал в 1913—1914 гг. ряд своего рода экспедиций по изучению памятников старины — Нижнего Новгорода, Астрахани, Ростова Великого, Рязани. Было сделано большое число зарисовок и обмеров. Только на базе этого кропотливого и внимательного изучения памятников русской архитектуры Щусев смог создать свое произведение, каждый камень которого связан преемственностью с древнерусским зодчеством. Речь идет не о копировании, а об изучении памятников русской старины. Взглянем с этой точки зрения на башню вокзала. Она имеет много общего с башней Сююмбеки в Казани и с Боровицкой башней Московского Кремля, что роднит ее с ярусными композициями «московского барокко» конца XVII в. Вместе с тем эта башня имеет свою индивидуальность.

В 1915—1916 гг. С. А. Евсеев изготовляет модель всего сооружения. Впоследствии на этом макете уточнялись отдельные его части.

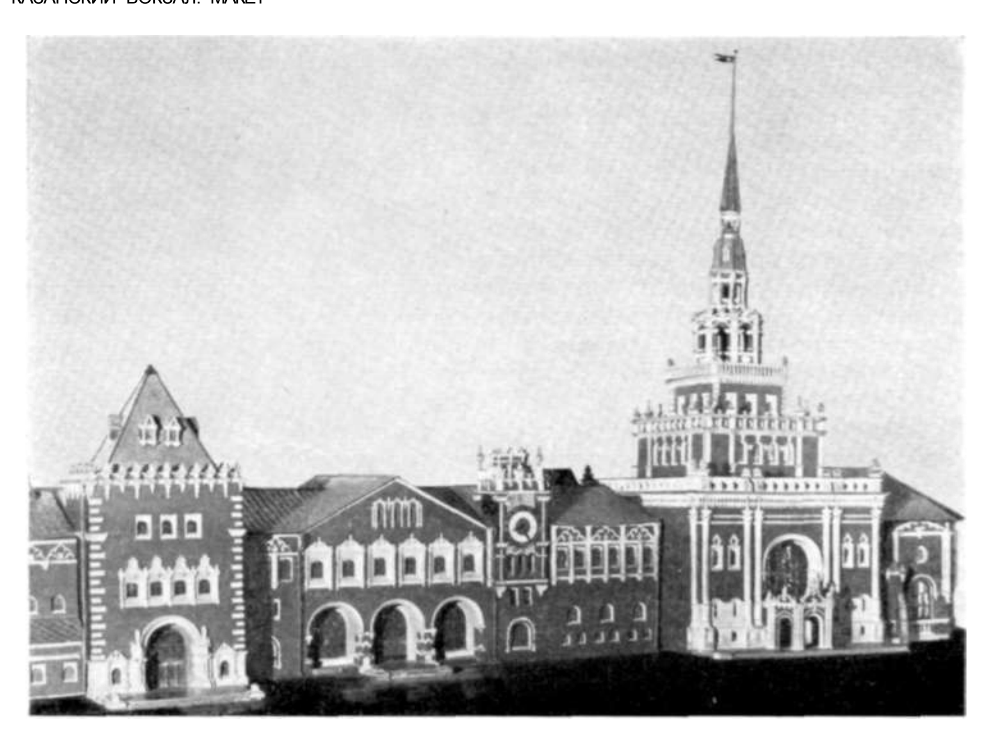
Многое станет ясно в творческом методе Щусева как архитектора, если должным образом оценить ту роль, которую он отводил рисунку-эскизу.

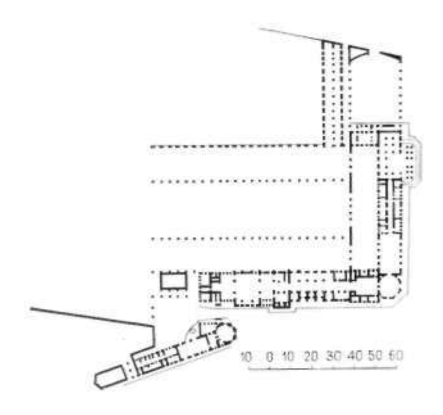
В своей работе над проектированием Казанского вокзала им было создано необычайно много предварительных вариантов, рисунков и набросков. Поручал он изображать проектируемое сооружение и своим помощникам. Именно на этом основывалось его содружество с воспитанниками Строгановского училища. Н. Я. Тамонькин, мастерски владевший архитектурным рисунком, был в ту пору одним из самых необходимых ему сотрудников.

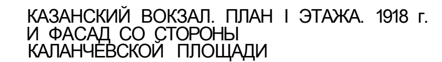


КАЗАНСКИЙ ВОКЗАЛ. ЭСКИЗ ФАСАДА. 1911 г.

КАЗАНСКИЙ ВОКЗАЛ. МАКЕТ






КАЗАНСКИЙ ВОКЗАЛ. ПЛАН I ЭТАЖА. 1918 г. И ФАСАД СО СТОРОНЫ КАЛАНЧЁВСКОЙ ПЛОЩАДИ

Щусеву важно было видеть свои проекты возможно более полно и всесторонне изображенными на бумаге и выполненными в макете с тем, чтобы увериться в их качестве и, если надо, видоизменить. Однако рисунок играл в творчестве архитектора не только служебную роль. Выполненный самим автором рисунок был существенно важен для кристаллизации идеи. Набросок помогал выявить типические черты задуманного художественного образа.

Создавая свои произведения, Щусев привлекал к работе над ними большое число сотрудников. В поисках наилучшего решения стоящей задачи он поручал помощникам многократно варьировать тот или иной композиционный замысел.

При работе над архитектурой Казанского вокзала Щусев вовлек в творческий процесс многих помощников — архитекторов, художников, скульпторов.

Речь шла не только о технической помощи, но и о творческом содружестве с квалифицированными художниками. Однако «дирижерская палочка» всегда прочно удерживалась в его руках.

Воскрешая для современности образы древнерусского искусства, Щусев вполне закономерно приходит к синтезу искусств. По первому варианту проекта он предполагал развернуть громадное живописное панно на главном фасаде сооружения. Позже он оставил живопись только для интерьеров.

Традиции монументальной росписи, столь памятные по произведениям древнерусского искусства и искусства русского классицизма в то время, когда жил и творил А. В. Щусев, были утеряны.

Щусев приглашает к участию в живописном убранстве вокзала художников, группировавшихся вокруг общества «Мир искусств». Они хотя и не были монументалистами, но имели опыт театральных декораторов. Своего рода «бригадиром» стал А. Н. Бенуа. Он отличался высокой художественной культурой, много работал в области театральных постановок. Наряду с другими работами Щусев поручил А. Н. Бенуа создание эскизов скульптурного убранства потолка ресторанного зала. Это убранство должно было служить обрамлением живописных композиций.



Вспоминая о совместной работе с А. Н. Бенуа, Щусев в автобиографии пишет: «Над отделкой ресторана вокзала пришлось много поработать и по деталям сложной орнаментации. Первые эскизы отделки сделал я. Затем включился приглашенный мною А. Бенуа. Он сначала повернул характер орнаментики немного в сторону рококо, но затем направил и ее в характере Петровской эпохи».

Эскизы А. Н. Бенуа, относящиеся к разработке зала ресторана, свидетельствуют о блеске его мастерства, хотя по ним видно, что Щусев был прав, указывая на некоторое отклонение в сторону от ведущего замысла зодчего, которое позволил себе художник. Но все же сложнейшее убранство свода ресторанного зала было нарисовано, а впоследствии и выполнено необычайно хорошо.

Кроме А. Н. Бенуа среди художников, работавших над монументальными росписями вокзала, необходимо назвать Б. М. Кустодиева, 3. Е. Серебрякову, Е. Е. Лансере, М. В. Добужинского, Н. К. Рериха, А. Е. Яковлева, И. А. Билибина.

Прекрасные замыслы этих художников так и остались невыполненными — помешала начавшаяся в 1914 г. война.

О многих трудностях, вставших перед зодчим в связи с широко развернувшейся работой по монументальной росписи интерьеров вокзала, красноречиво говорит дошедшая до нашего времени переписка. Очень интересны письма А. Н. Бенуа. Большая часть их посвящается организационным вопросам; в них ярко рассказывается об условиях, отнюдь не располагавших к творчеству, в которых работали художники в предреволюционной России [28].

Война снизила темпы строительства. Экономические затруднения привели к необходимости упрощения архитектурной отделки вокзала. В это время Щусев был занят, по его выражению, «урисовкой» дорогостоящих архитектурных деталей. Но «урисовка» вовсе не означала снижения художественных качеств произведения. Длительное изучение разнообразных белокаменных деталей древних русских сооружений позволило зодчему найти простые, убедительные и вместе с тем неожиданные по своей форме и композиции наличники, профили и карнизы.

В ту же пору были сокращены средства на живописные работы.

На проектирование Казанского вокзала, а также и его украшения живописью была потрачена бездна сил, преодолена масса препятствий, но все же завершить дело так, как оно было задумано, не удалось.

Лишь после Великой Октябрьской социалистической революции Щусев все же осуществляет свой проект. В точном соответствии с замыслом автора были сооружены башня и павильоны вокзала, а также превосходно выполнена отделка ресторанного зала.

Многолетняя работа архитектурно-проектной мастерской по проектированию и руководству затянувшимся строительством вокзала переросла в обслуживание всех проектных нужд Казанской железной дороги. В мастерской Щусева проектировались железнодорожный виадук, пересекающий Каланчевскую площадь, холодный склад и ряд самых разнообразных путевых сооружений.

Первоначально железнодорожный виадук представлял собой чисто инженерное сооружение временного характера. Близость виадука к проектируемому вокзалу заставила А. В. Щусева горько жаловаться на пренебрежение к вопросам архитектуры, проявленное Министерством путей сообщения. В 1912 г. он обратился по этому поводу в Академию художеств с просьбой выступить на защиту интересов города. И вот по заказу Министерства путей сообщения ему поручили заняться архитектурой виадука. Первый его вариант напоминал Кремлевскую стену, увенчанную рядом крепостных зубцов. Однако в последующих вариантах зодчий отказался от этой излишне театрализованной темы и предложил просто облицевать виадук крупными блоками светло-серого гранита. Благодаря дорогой облицовке виадук «солиден» и является действительно столичным сооружением.

Следует задуматься над тем, почему Щусев придал виадуку столь отличный от вокзала вид. Сам Щусев как-то сказал, что виадук является как бы рамой для вокзала. Впоследствии, делая эскиз реконструкции всей площади, он предлагает застроить сторону против вокзала зданиями, архитектура которых основана на формах классики. Этой мерой зодчий хотел подчеркнуть целостный характер ансамбля Казанского вокзала и не дать ему раствориться в окружающей застройке. Он понимал, что вокзал будет ярче, своеобразнее, интереснее в раме иной, классической по формам архитектуры. В этом сказывается взгляд Щусева на пути формирования архитектурных ансамблей города, да и вообще на архитектурное творчество, наследующее многовековую архитектурно-строительную культуру.

Глава 3
КЛАССИЦИЗМ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЩУСЕВА. ПРОЕКТЫ ПРЕДРЕВОЛЮЦИОННЫХ ЛЕТ

В 1910-е годы Щусев выполнил ряд произведений в формах классицизма. Но и в этих работах он все же неизменно остается глубоко национальным зодчим. Так, в 1911 г. архитектор проектирует иконостасы для храма в Сумах, используя аналогии с подобными сооружениями в храмах Кузьминок (в Москве) и родного ему Кишинева.

Проектируя иконостас в Сумах, Щусев сотрудничает с М. В. Нестеровым. Нарядные праздничные образы, созданные Нестеровым, находят прекрасно сочетающееся с ним архитектурное обрамление в щусевских иконостасах. Быть может, даже сотрудничество двух крупнейших русских художников в этом случае дало образец более точного взаимного понимания, чем при строительстве и росписи Марфо-Мариинской обители.

Помимо проектов иконостасов Алексей Викторович делает рисунки мозаичного пола собора, колоколов и ограды вокруг сквера при храме[29].

В 1913—1915 гг. А. В. Щусев работает над проектом памятника в виде небольшой часовни, у моста через Волгу близ г. Свияжска. По проекту эта часовня представляет собой кубический объем, окруженный колоннадой, завершенной воздушным ярусом колокольни и увенчанной высоким шпилем. Композиция сооружения напоминает творчество архитектора Григорьева. В военное время было не до реализации подобных проектов. Часовня осталась незаконченной.

Одновременно с проектом часовни — памятника в Свияжске Щусев делает архитектурную часть проекта железнодорожного моста через Волгу, украсив портал-въезд на ажурный стальной мост металлическими золочеными орнаментальными деталями.

В 1914—1916 гг. А. В. Щусев проектирует ряд железнодорожных сооружений: вокзалы разных классов, путевые и другие постройки специального назначения — жилые дома, школы, амбулатории и т. д. Эти сооружения предназначаются для строительства по линиям: Казань — Екатеринбург, Агрыз — Воткинск, Н. Новгород — Котельнич, Шахунья — Яранск и Арзамас — Шихранов. Железнодорожные станции проектировались трех типов: четвертого класса, четвертого класса с буфетом и третьего класса.

Вокзальные здания станций третьего класса проектировались для Сарапула, Красноуфимска, Сергача. В каждом случае их архитектуре придавались индивидуальные черты. Архитектура станций Керженец и Семенов получила также особую трактовку.

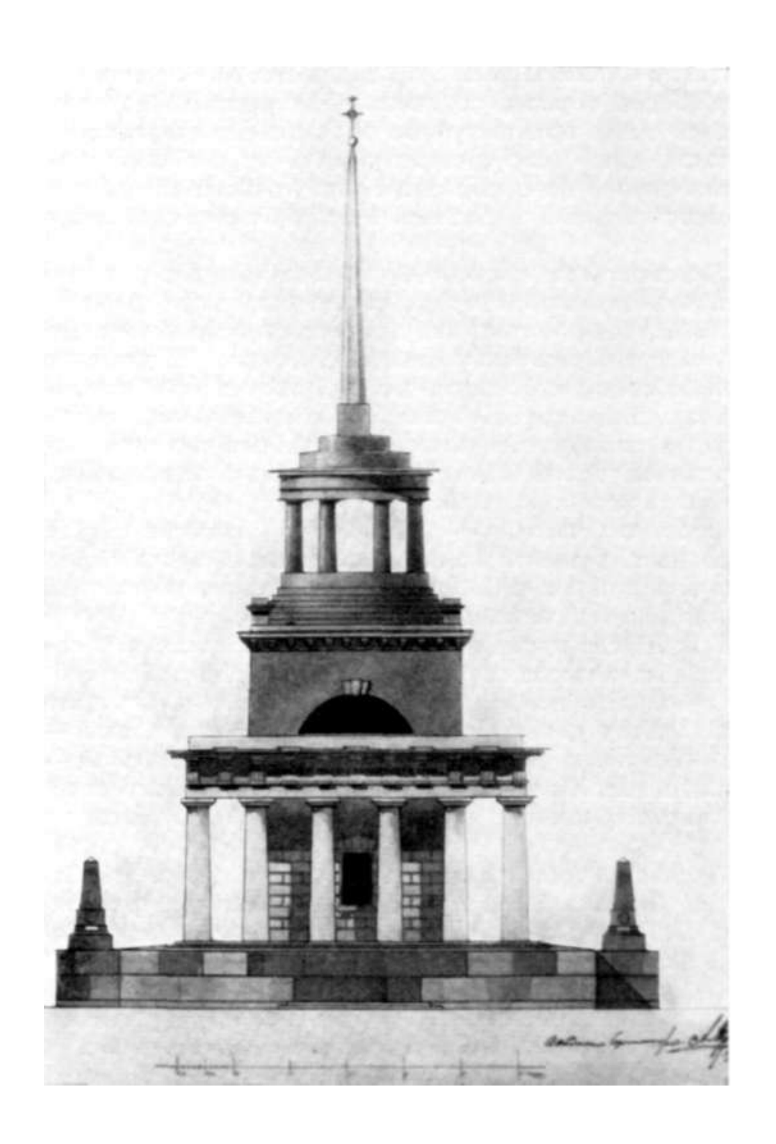
Большая часть вокзалов IV класса проектируется Щусевым с использованием мотивов петровского и елизаветинского барокко. Ряд путевых сооружений проектируется Щусевым в формах русского классицизма.

Для станций Керженец и Семенов Щусев выполняет индивидуальные проекты в стиле русского терема — рубленые стены, карнизы, крыльца, небольшие окна. В этих проектах проявилось внимание к местному колориту. Керженецкие знаменитые леса, медвежьи охоты, романтика русской природы нашли художественное отражение в этих проектах.

В целом архитектура железнодорожных сооружений, спроектированных Щусевым, весьма разнообразна. Но их обобщает неизменное стремление автора придать им национальные черты.

Помимо станционных вокзальных зданий А. В. Щусев проектирует так называемые «малые формы» — деревянные фонари, ограды; вокзальную мебель — стулья, буфеты, столы и многое другое. Все эти сооружения подразделяются на те же стилевые группы, что и станционные здания.

4 Зак. № 1135



ЧАСОВНЯ БЛИЗ г. СВИЯЖСКА. ФАСАД

С большим своеобразием трактованы архитектором обрамления туннеля на границе Европы и Азии. Один портал решается в строго классической теме и фланкируется парой прислоненных к стене обелисков, что должно символизировать европейскую культуру и ее искусство. Другой портал представляет собой монгольскую маску, обрамляющую входное отверстие туннеля.

Проектируя эти путевые сооружения, Щусев как бы оглянулся на весь пройденный им творческий путь и в ряде проектов вернулся к некогда любимым архитектурным темам и образам. Петровское и елизаветинское барокко были излюбленной темой его ранних произведений. Любовь его к допетровской русской архитектуре сказалась в проекте станции Керженец; русский классицизм в его московском варианте был положен в основу ряда сооружений по линии Арзамас — Шихранов. Лишь архитектура самого Казанского вокзала, как это ни странно, не была повторена в этой серии проектов.

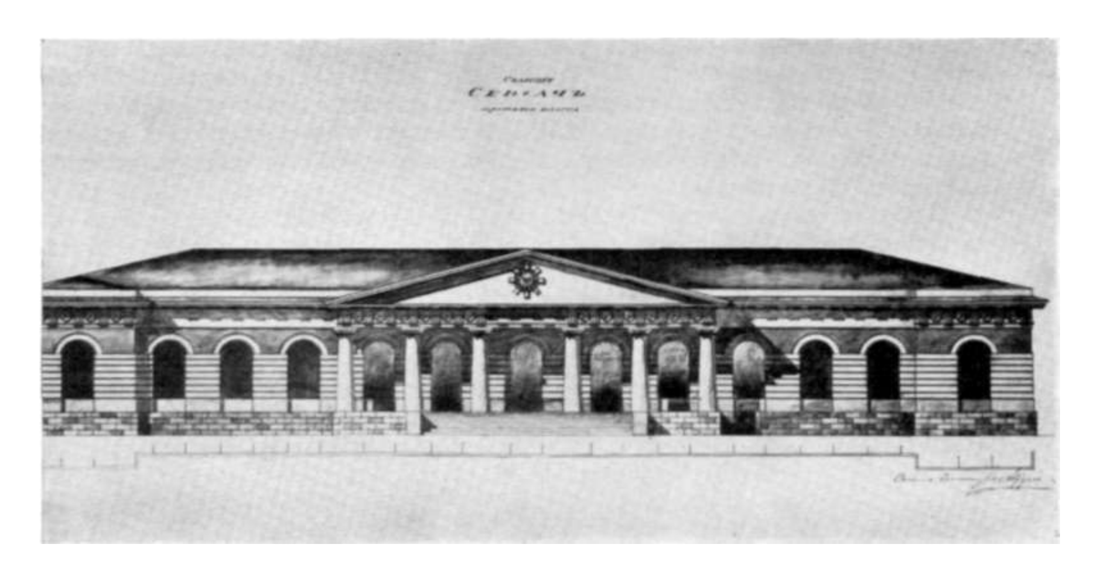
В 1914 г. Щусев проектирует здания высших учебных заведений: Коммерческого института в Москве, Политехнического института в Самаре и Физического института в Саратове. Во всех случаях он останавливается на темах архитектуры русского классицизма.

Проект Коммерческого института в Москве был поручен А. В. Щусеву после того, как на ту же тему были сделаны проекты С. И. Соловьевым и И. В. Жолтовским. Соловьев даже выстроил несколько аудиторий, но впоследствии программа строительства изменяется, и после его смерти проектирование переходит к Щусеву, составляющему новый проект.

Задание было весьма сложным, участок строительства по Зацепе и в глубину квартала до Стремянного переулка оказался крайне тесным. Задача усложнялась необходимостью считаться с наличием уже существовавшего тогда здания (где ныне размещается институт народного хозяйства им. Плеханова) и уже построенных по проекту Соловьева аудиторий, которые должны были быть включены в число помещений проектируемого здания.

Вначале Щусев разрабатывает три эскиза-варианта. По первому варианту главная ось здания (вход — вестибюль — парадная лестница — зал рекреации) не совпадает с серединой здания, а отнесена несколько в сторону. Большой зал рекреации располагается своей продольной осью по направлению главной оси композиции. Вход в здание оформляется портиком. Второй вариант главного фасада здания, выходящего на Зацепу, симметричен. Зал рекреации размещается, как и в первом варианте, своим большим размером вдоль главной оси сооружения. Третий вариант отличается от первого и второго поперечным расположением зала рекреации.

По первому варианту участок застраивается плотнее, тем самым он более экономичен и дает больше возможностей при решении технологической схемы сложного организма высшего учебного заведения. Именно эти соображения заставили зодчего остановиться на первом варианте и на его основе разработать окончательный проект.



ЖЕЛЕЗНОДОРОЖНАЯ СТАНЦИЯ СЕРГАЧ. ФАСАД.

Затесненный участок не дает возможности целиком охватить взглядом все сооружение, поэтому основное внимание автор уделяет разработке главного входа — портика, являющегося как бы лицом здания. Этому портику Щусев придает запоминающийся образ с ярко выраженными индивидуальными особенностями. К сожалению, большой труд зодчего остался на бумаге. Строительству помешала война.

Самарский политехнический институт проектируется Щусевым в предместье города, на берегу Волги, на свободном участке. В отличие от Коммерческого института объем сооружения приобретает особое значение. Именно поэтому архитектурные качества генерального плана сооружения привлекают внимание зодчего. Он много раз рисует общий вид всего комплекса и, наконец, останавливается на свободном и в то же время удобном решении главного учебного корпуса замкнутого контура, имеющего в плане овал, с внутренними дворами. Этот план напоминает смелую дугу Ассигнационного банка, сооруженного в Петербурге Д. Кваренги, или еще более близкий по приему, также овальный, план (неосуществленный) Конюшенного корпуса при Зимнем дворце С. Л. Шустова.

И этот проект Щусева остался нереализованным.

По немногим сохранившимся эскизам фасада Физического института университета в Саратове можно судить о том, что его архитектура была задумана Щусевым в тех же классических формах. Фасады он украшает ритмично повторяемыми коринфскими пилястрами.

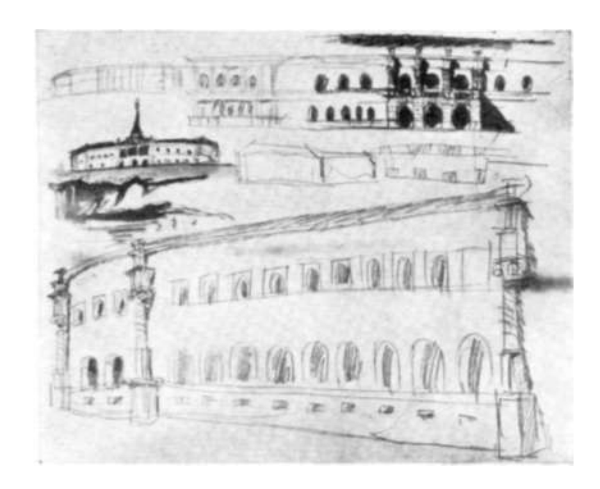


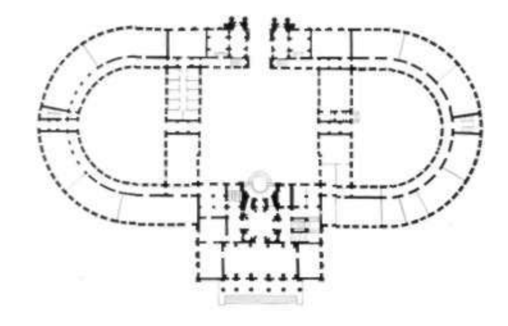
ЖЕЛЕЗНОДОРОЖНАЯ СТАНЦИЯ КРАСНОУФИМСК.
ФАСАД

Автор руководствовался мыслью, что архитектура классицизма может быть удачно применена к крупным многоэтажным общественным зданиям с большим числом примерно равнозначных помещений. Объемная лепка подобных зданий казалась ему нарочитой, типологические черты указанных сооружений находят более органическую форму в композиционных приемах классицизма. Но эти утверждения не следует понимать так, что зодчий вообще считал неуместным в архитектуре общественных зданий обращаться к художественным образам допетровской Руси. Напротив, он не раз возвращался к мысли о том, что XVII в. в русской архитектуре породил такие художественные образы и формы, которые смело могут быть положены в основу поисков архитектуры современных больших общественных сооружений. Большие окна, богатство архитектурных форм, красочность и разнообразие отделочных материалов вполне удовлетворяют современным требованиям, предъявляемым к архитектуре общественных зданий. Щусев вполне основательно утверждал это и указывал на свой опыт — строительство Казанского вокзала и, в частности, на фасад его ресторана.

Щусев обращался к той или иной эпохе в истории русской архитектуры в поисках яркого художественного образа с непременным условием быть во всем современным. Прошлое берется им на службу наших дней как живое, а не музейное искусство.

К архитектурным формам классицизма Щусев обращается и в ряде других своих проектов. Можно упомянуть о небольшом ансамбле —





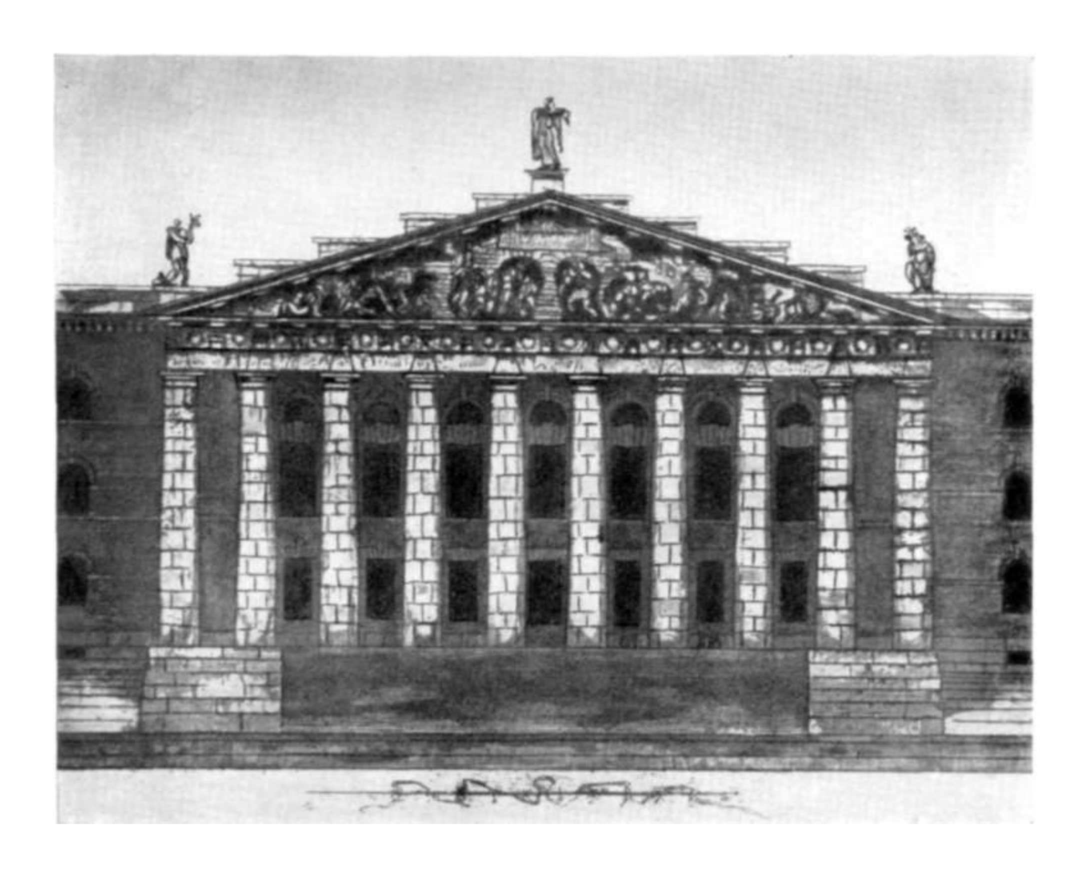
ПОЛИТЕХНИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ В САМАРЕ. ЭСКИЗЫ И ПЛАН I ЭТАЖА. (ВАРИАНТ). ПОРТИК ГЛАВНОГО ВХОДА. ОФОРТ

Приюте детей воинов на окраине Кишинева, который он проектирует в годы войны (1916 г.).

Но и этот проект так и остался нереализованным. Проектам Щусева, выполненным в классических формах, не повезло: ни один из них в дореволюционную пору так и не был осуществлен. Империалистическая война приостановила почти всякое строительство.

Щусев — зодчий, его произведения — постройки, а не проекты; он кончает проектировать одновременно с завершением сооружения. Предварительные эскизные проекты Щусева, как бы иной раз и ни были хороши, все же лишь бледная тень будущего сооружения. Именно поэтому, несмотря на большое число интересных проектов, созданных им в формах русского классицизма, но не реализованных, Щусев остается для нас по преимуществу приверженцем древнерусского искусства.

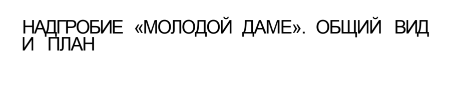
Мемориальные сооружения — надгробные памятники очень сложный вид архитектурного творчества. В его художественном образе дается обобщающая характеристика умершего человека. Это своеобразный некролог в камне. Щусев не один раз обращается к этой теме.



Главной и удачной работой Щусева в области мемориальных сооружений дореволюционных лет надо признать надгробие прекрасному русскому художнику А. И. Куинджи на Смоленском кладбище в Петербурге. Щусев знал его при жизни, бывал у него в мастерской, будучи еще студентом Академии, любил его и сам пользовался вниманием и уважением художника. Этот проект он делал от души, по своей инициативе, безвозмездно, еще до того, как был объявлен конкурс на эту тему. Общее собрание членов Общества имени А. И. Куинджи, членом которого был Щусев, рассмотрев 18 проектов и моделей, представленных на конкурс, не выбрало ни одного, и громадным большинством был утвержден к постановке внеконкурсный проект памятника, выполненный А. В. Щусевым.

Увидев сам памятник, убеждаешься в его достоинствах. Он ясен и прост по замыслу. Прекрасно выполненный бюст художника (скульп. В. А. Беклемишев) установлен под сенью каменной арки на фоне орнаментального мозаичного рисунка, выполненного по эскизу Н. К. Рериха. Яркая цветная мозаика напоминает о том, что здесь покоится живописец.

Совсем в другом духе в 1917 г. Щусев проектирует памятник дочери близко знакомого ему искусствоведа В. Георгиевского. Этот хотя и не-



НАДГРОБИЕ «МОЛОДОЙ ДАМЕ». ОБЩИЙ ВИД И ПЛАН

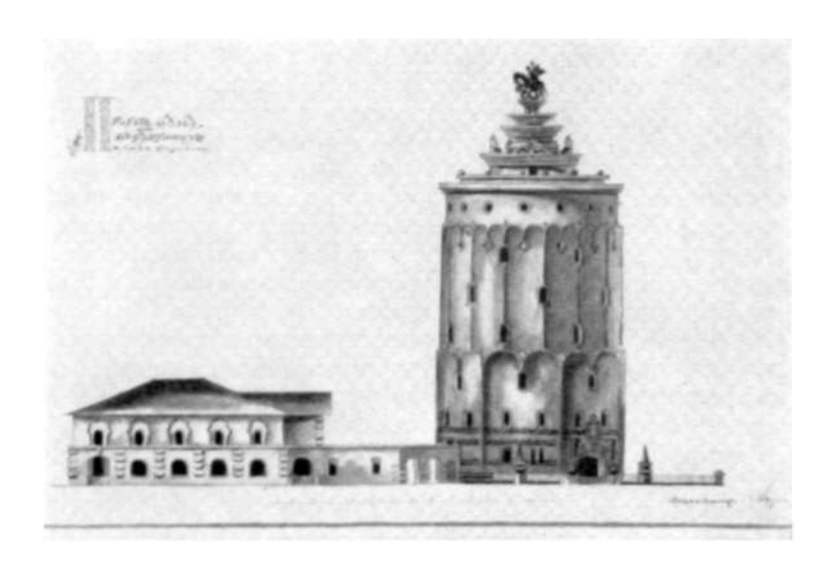
⟶

МУЗЕЙ В ЕГОРЬЕВСКЕ. 1917 г.

осуществленный проект памятника полон несколько жеманной грации и поэтической грусти. Композиция этой архитектурной миниатюры предельно остра — это ротонда из трех колонок, да еще с разорванным антаблементом. Портретный барельеф и урна неотъемлемы от композиции, придавая надгробию необходимый масштаб.

Дала ли зодчему Февральская революция 1917 г. возможность «развернуться» во всю ширь своего таланта и приложить свою энергию на решение жизненно важных проблем? Увы, нет. После февраля 1917 г. А. В. Щусев проектирует краеведческий музей в Егорьевске и крымскую виллу Шаляпина. Деятельная душа зодчего в годы войны и революции вряд ли могла получить подлинное удовлетворение от этих работ.

Ко времени Великой Октябрьской социалистической революции А. В. Щусев обладал уже довольно большим проектным и строительным опытом. Он совершенствовался в своем искусстве, его произведения приобретали все более высокие художественные качества. Задачи, которые он ставил перед собой, отличались все большей содержательностью, глубиной. Архитектурные формы и детали рисуются им с тонким чувством композиционных законов их построения и с глубоким зна-



нием всех оттенков стиля. Но ни стиль, ни законы композиции не являются самоцелью творчества зодчего. Все его помыслы направлены на совершенствование художественного образа задуманного и осуществляемого сооружения. Множество эскизов, рисунков, сделанных мастером при варьировании любой из разрабатываемых тем, говорят о большом творческом труде.

Мастер ищет правильное решение задачи и проверяет сам себя при помощи рисунков, всегда как бы подчеркивающих основную архитектурно-художественную идею произведения. Метод работы зодчего основывается на художественном чувстве, которое является для него основным критерием.

Зодчий вдохновлялся русским искусством. Однако нельзя сказать, что он воспроизводил художественные образы и формы архитектуры прошлых эпох в их нерушимой цельности.

Казанский вокзал Щусева, несмотря на свой чудесный наряд, относящийся по стилю к XVII в., — бесспорно произведение наших дней. Ясна и принадлежность к началу XX в. даже такого произведения, как храм-монумент на Куликовом поле, хотя его архитектура и полна романтики древней Руси.

Специалист по древнерусской архитектуре найдет, например, в таком его произведении, как храм Марфо-Мариинской обители, формы Владимиро-Суздальской Руси (храм Георгия в Юрьеве-Польском), псковской архитектуры XIV—XV вв. и Москвы (Спас на Бору в Кремле). Но архитектурная форма, как бы интересна ни была сама по себе, используется зодчим лишь как средство для наиболее яркой реализации образов, рисующих круг современных художественных идеалов русского человека.

Архитектура предков всегда тревожила воображение русских зодчих. К попыткам использования этого замечательного наследства обращались

они с тем или иным успехом издавна. В. И. Баженов, несмотря на свою приверженность к классицизму, в своем творчестве ярко отразил стремление к возрождению национальных традиций в архитектуре. А. Н. Воронихин менее успешно, но все же пытался встать на тот же путь, участвуя в конкурсе на проект храма Христа Спасителя для Москвы. Позже, в середине XIX в., в ту пору, когда реакционный николаевский режим стал рядиться в национальные костюмы, казалось, что древнерусская архитектура восторжествовала над классицизмом. Но этот маскарад привел к глубочайшему упадку искусства архитектуры. Национальные формы, лишившись своего содержания, на службе чуждым древнерусскому искусству идеям становятся неузнаваемо сухими, безжизненными, нехудожественными. К. А. Тон, прекрасный рисовальщик-акварелист, опытный строитель, создает свою галерею «безобразных образов», воплощая в них идеи, угодные николаевскому самодержавию.

На рубеже XX в. А. Н. Померанцев, также обладавший незаурядной строительной культурой и знаниями архитектурных форм XVII в., пошел по тому же пути. Архитектура Верхних торговых рядов в Москве является примером попытки облечь в формы якобы древнерусской архитектуры идеи, лишенные тех подлинно демократических черт, которые обладают непреходящим значением для национальной культуры. Роскошь как признак первейшей добродетели буржуазного общества — богатства — явилась определяющей чертой этого сооружения.

«Мы убеждены, — писал Щусев, — что и архитекторам необходимо уловить и почувствовать искренность старины и подражать ей в творчестве не выкопировкой старых форм и подправлением, т. е. порчей их, а созданием новых форм... Мы видим, что архитекторы-археологи изучением старины не только не помогают развитию новых форм, но, напротив, они стремятся многие новые церковные формы, даже XVII века, объяснить случайностью, практичностью и утилитарностью... Они все хотят объяснить случайностью, подражением и заставляют нас не творить в русском стиле свободно, запоминая только общую идею, силуэт строения и связь его с местностью и вкусами жителей, а выкопировать и запомнить всякие профильки, крестики и др. мелочи, и потом их еще обытальянить по-своему, дабы придать дешевую культурность XX-го столетия» [30].

Щусев решительно возражает против превращения «бесхитростной, детски простой и искренной, древнерусской архитектуры» в парадные, строго официальные сооружения. Он говорит о том, что начиная с тоновской архитектуры и до наших дней, за немногим исключением, простые и живые формы коверкаются на «приличный лад». Подобное искусство, на его взгляд, следует назвать «бутафорским», да и то на плохой вкус.

Щусев был первым архитектором, который в своем творчестве использовал целый мир художественных образов древнерусского искусства в то время, как до него во множестве воспроизводились лишь его формы. Своего рода предшественником Щусева, уже наметившим этот путь, как уже говорилось, был В. М. Васнецов. Особенно хороша созданная им маленькая церковка в Абрамцеве (1881 г.). Она поэтична, пре-

красно расположена в глухом парке и, не повторяя какой-либо памятник старины, радует нас образами далекого прошлого. В своей автобиографии Щусев писал: «Наиболее верно чувствовал сущность русского искусства Виктор Васнецов, который имел способность и к архитектуре, что он доказал в своих маленьких постройках: в Абрамцеве и Третьяковской галерее».

Своего рода итогом дореволюционного периода творческой жизни Щусева явилась архитектура созданного им Казанского вокзала в Москве. Щусев развертывает перед нами все богатство и красоту художественных образов русской архитектуры XVII в.

Предлагая на суд общества свои представления о прекрасном, зодчий остается на реальной почве целесообразного решения практических задач. В его произведениях сочетаются строгость жанровой характеристики, яркость художественного образа, национальная заостренность избираемой художественной идеи и формы и, наконец, новаторство, заключающееся в свободном следовании национальным традициям и в развитии их применительно к современным художественным взглядам.

Часть II
ПОСЛЕ ВЕЛИКОЙ ОКТЯБРЬСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

Глава 1
ПЕРЕПЛАНИРОВКА МОСКВЫ. КАЗАНСКИЙ ВОКЗАЛ. КОНСТРУКТИВИЗМ

После Великой Октябрьской социалистической революции Щусев, уже зарекомендовавший себя как талантливый зодчий, в силу расширившихся горизонтов архитектурного творчества, стал прежде всего инициативным организатором человеческой жизни, «инженером нового быта», как часто в те годы именовали архитекторов. Его темперамент и стремление к активной деятельности получают, наконец, самое полное удовлетворение.

С этой точки зрения знаменательно, что первой же значительной работой А. В. Щусева после революции был проект перепланировки Москвы, к которому он приступил во главе коллектива зодчих еще в 1918 г. [31]. С ним сотрудничали И. А. Голосов, Н. Я. Колли, В. Д. Кокорин, Э. И. Норвет и многие другие, получившие впоследствии широкую известность. В этой работе принимал участие в качестве «старшего зодчего» И. В. Жолтовский, бывший в ту пору руководителем подотдела архитектуры ИЗО Наркомпроса.

Работа протекала в трудных условиях гражданской войны, разрухи и голода, и хотя время для реального строительства еще не наступило, зодчие по-хозяйски обдумывали пути будущей реконструкции столицы [32]. По разработанному под руководством Щусева проекту древний город с исторически сложившейся радиально-кольцевой структурой и Кремлем в его центре оставался без радикальных перемен. Реконструкция коснулась главным образом расширяемых радиальных магистральных улиц города; частные сады предполагалось соединять и превращать в общественные скверы; целые кварталы обветшавшей застройки предназначались к сносу. В планировке улиц и площадей сохранялся свойственный Москве несимметричный, живописный характер. Город ограждался кольцом зеленых насаждений, которые по радиусам проникали почти до его центра, создавая резервуары чистого воздуха и ограждая от пыли.

В проекте, разработанном мастерской, внимательно рассматривались чисто технические проблемы: железнодорожного и городского транспорта, метрополитена, водоснабжения и др. Этим первым проектом перепланировки Москвы было положено начало демократическим общественным основам советской архитектуры.

Градостроительство в Советской России стало важнейшим разделом искусства архитектуры.

В своей статье «Москва будущего», напечатанной в 1924 г. в журнале «Красная Нива» (№ 17), зодчий пытался заглянуть в будущее Москвы — такой, какой она представлялась ему через 25 лет. Кое в чем Щусев ошибался, во многом действительность превзошла его фантазию. Но в целом архитектор верно обрисовал Москву 1950 г. с точки зрения основных проблем градостроительства. Он писал: «Забытой оказалась

наша старушка Москва с ее дивным Кремлем и чудной схемой старого кольцевого плана. Если бы Москва в забытьи консервировалась, это было бы даже хорошо, мы имели бы вторую Венецию без воды, но Москва — промышленный центр России — все-таки строилась и воспринимала по-своему европеизм, а потому дошла она до нашего времени в скверном и испорченном издании. Наконец, настал черед мечтать и для Москвы. А Москва, если начнет мечтать, то эти мечты будут „вовсю", хотя бы они пока что и оставались лишь на бумаге».

Ошибался Щусев, когда предполагал, что правительственный центр разместится в районе Ленинградского шоссе, а Кремль станет музеем. Ошибался он также, определяя этажность новых жилых районов города. Мы — очевидцы того, что двух-трехэтажные жилые дома, о которых говорил зодчий, оказались не характерными для Москвы 1950-х гг. Но не в этом суть дела. Зодчий в статье совершенно правильно определил основные проблемы реконструкции города. Он писал, что в пригородах расположатся благоустроенные рабочие поселки с домами, имеющими небольшие квартиры для семейных и комнаты для одиноких; поселки будут обстраиваться библиотеками, банями, прачечными и прочими подсобными учреждениями.

Щусев подробно останавливался на проблеме озеленения города. Зелень, по его выражению, как легкие должна снабжать воздухом город. Поэтому вокруг Москвы должен быть создан зеленый пояс с несколькими клиньями, проникающими до ее центра.

Склон Воробьевых гор, по мысли зодчего, превратится в спортивный акрополь с памятником Ленину, стадионами, школами плавания и речного спорта. Здесь даже пылкая фантазия Щусева была бессильна предвидеть сказочно быстро возведенное на Ленинских горах здание Московского университета, а в Лужниках — стадиона.

Далее Щусев описывал Москву-реку, наполненную водами смежных рек и ставшую при помощи шлюзов шире и полноводней; катера будут развозить по ней пассажиров; набережные опояшутся ажурными балюстрадами.

«В противовес Москве живой с садами и бульварами, — писал Щусев в той же статье «Перепланировка Москвы», — центр Москвы монументален и строг. Старина сквозит ярким ажуром исторического прошлого, углубляя значение великого центра Республики. По кольцам бульваров, обработанных пропилеями и лестницами, располагаются памятники великим людям, писателям, политическим деятелям, музыкантам, ученым — это наглядная азбука для подрастающих поколений». При этом нормы плотности и высоты застройки будут согласованы с размером площадей, улиц и дворов. Щусев отмечает также обилие солнца и света, которое должно стать «девизом северных стран».

Учебные заведения расположатся в лучших местах города. Университет и клиники разместятся в Хамовниках вплоть до Новодевичьего монастыря... На центральных площадях будут возведены высокие с красивым силуэтом административные здания, окруженные парками. «Красота в простоте и величии для монументов и в теплоте и уюте для жилья — вот девиз архитектуры новой Москвы».

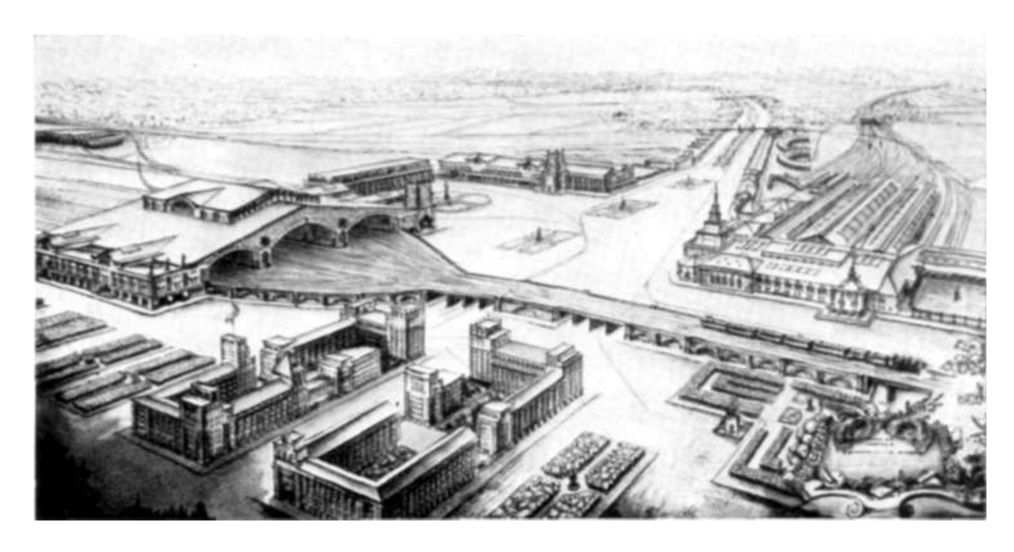


ЦЕНТРАЛЬНЫЙ РАЙОН МОСКВЫ

Щусев вдохновенно разрабатывал принципы реконструкции Москвы еще в те годы, когда о каком бы то ни было реальном строительстве не могло быть и речи. В результате деятельности архитектурной мастерской при Моссовете в течение нескольких лет был составлен проект планировки «Новой Москвы». Каждый район внимательно изучался и корректировался. Планировочные чертежи сопровождались аксонометрическими рисунками. Был составлен и общий сводный план города. Чертежи эти хранятся ныне в Музее истории и реконструкции Москвы.

Эти планы «Новой Москвы» показывают, что еще в те годы зодчие предусмотрели многие реконструктивные мероприятия, которые сейчас мы видим осуществленными, в частности строительство метрополитена, обводнение Москвы-реки, сооружение новых мостов, устройство Манежной площади, площади у храма Василия Блаженного и многое другое. Исторические памятники архитектуры заботливо включались в новые ансамбли города. Эта забота зодчего о памятниках древнерусской архитектуры проходит через всю его творческую жизнь.

В проекте перепланировки Москвы Щусев ставил перед собой задачу не только сохранения, но и совершенствования исторических ансамблей города и общегородской панорамы в целом, указывал на необходимость ограничения этажности нового строительства, создания охраняемых зон вокруг исторических ансамблей. Он настойчиво говорил о значении памятников архитектуры для формирования новых ансамблей города и отнюдь не собирался считать их музейными экспонатами. «Сочетания лучших образчиков седой старины с новейшими достижениями архитектуры, умело завязанные в объемные и плановые группировки, поставят Москву на то место, которое она заслуживает по праву», — пишет он в статье «Новая Москва — центр новой культуры».[33]



РЕКОНСТРУКЦИЯ КАЛАНЧЕВСКОЙ ПЛОЩАДИ.
ОБЩИЙ ВИД

Первым мероприятием такого характера была реконструкция Советской площади. Еще в 1918 г. к годовщине Великой Октябрьской социалистической революции на месте разобранного памятника Скобелеву был сооружен обелиск Конституции. По проекту Щусева напротив здания Моссовета были сооружены пропилеи, в основу которых был положен портик пожарной части — разобранного памятника архитектуры эпохи классицизма. За портиком разбит сквер. Портик-пропилеи возводился в расчете на решение задач ансамбля площади. Его архитектурные формы были подчинены городскому пейзажу и выдержаны в характере русской классики.

Очень интересно и симптоматично мероприятие, предпринимавшееся Щусевым в содружестве с народным артистом республики А. И. Сумбатовым (Южиным). Их идея заключалась в проектировании и строительстве сети народных театров по окраинам Москвы для улучшения культурного обслуживания трудящихся масс. Проект театра был Щусевым сделан, но его архитектурные формы, к сожалению, не получили достойной данной темы разработки.

Свое понимание значения, которое должна была играть архитектура в жизни советского общества, А. В. Щусев изложил в статье «От Московского Архитектурного О-ва» [34]. Он пишет: «Новые условия жизни, новые вкусы, новые идеалы и преломление взглядов — все это должно получить отражение в архитектуре. Перед зодчим поставлен целый ряд проблем.

Архитекторы должны создавать образцовое жилище для рабочего и крестьянина; оздоровить города и поселки; должны вдохнуть живительный дух мощи и силы в монументальное зодчество, сделать достижения техники орудием для обновления форм зодчества.



СКВЕР И ПОРТИК-ПРОПИЛЕИ НА СОВЕТСКОЙ ПЛОЩАДИ В МОСКВЕ





Теперь, когда мы почти задохнулись в наших тесных жилищах, мы должны сомкнуться, напрячь все силы для того, чтобы обновить и сдвинуть с мертвой точки отечественное строительство».

Щусев глубоко осознает, что искусство архитектуры после Великой Октябрьской социалистической революции обратилось к решению социально важных задач. Архитектура отдельного уникального сооружения, да к тому же ориентирующаяся на вкусы случайного заказчика, уступила место архитектуре общественных зданий, отражающих художественные взгляды и идеи, порожденные социалистической революцией.

По инициативе В. И. Ленина в 1922 г. IX Всероссийский съезд Советов вынес постановление организовать в Москве первую Всероссийскую сельскохозяйственную и кустарно-промышленную выставку[35]. В июле 1922 г. в Народном Комиссариате земледелия состоялось совещание инициативной группы крупнейших архитекторов Москвы по вопросам проектирования выставки. На этом собрании был избран Комитет активного содействия организации выставки, в который вошел и А. В. Щусев. Его кандидатура была предложена этим Комитетом на пост главного архитектора[36]. Дело было необычайно важное и имело громадное общенародное значение.

Участок под выставку был выбран на берегу Москвы-реки, между Крымским валом и Нескучным садом, и после закрытия выставки должен был остаться в качестве благоустроенного парка Москвы, пригодного для различных выставок, ярмарок, спорта и т. п.

Для выяснения основных моментов архитектуры выставки был объявлен конкурс на проект ее общей планировки. Однако этот конкурс не очень удался, так как, по словам Щусева, «идея выставки ни у кого из конкурентов выявлена ясно не была, характер же архитектуры павильонов не был почувствован»[37].

Одновременно был объявлен и закрытый конкурс между архитекторами И. А. Голосовым, И. В. Жолтовским, С. Е. Чернышовым, И. А. Фоминым и В. А. Щуко.

Наилучшим образом разрешил задачу И. В. Жолтовский (проект которого и был положен в основу строительства). Он с большим мастерством членит обширную территорию выставки на отдельные планировочные звенья и умело размещает все павильоны. Он же определяет архитектурный характер ансамбля, используя дерево в качестве основного строительного материала.

Разработка и детализация генерального плана, составление проектов выставочных павильонов были не менее сложным этапом проектирования. Значительная часть этой работы проводилась группой молодых архитекторов под руководством И. В. Жолтовского.

Проектирование и строительство Сельскохозяйственной выставки — славная победа советской архитектуры. Сооружена она была в рекордно короткий срок. Строительство общим объемом около полумиллиона кубических метров было завершено, включая освоение террито-

5 Зак. № 1135

рии и проектирование, всего за 10 месяцев (!). При этом не следует забывать, что строительство проводилось вручную, без всякой механизации. Рабочие, архитекторы, художники в течение этого небольшого срока работали не покладая рук, с подлинным энтузиазмом. Это была первая крупная столичная стройка после ряда лет войны и разрухи.

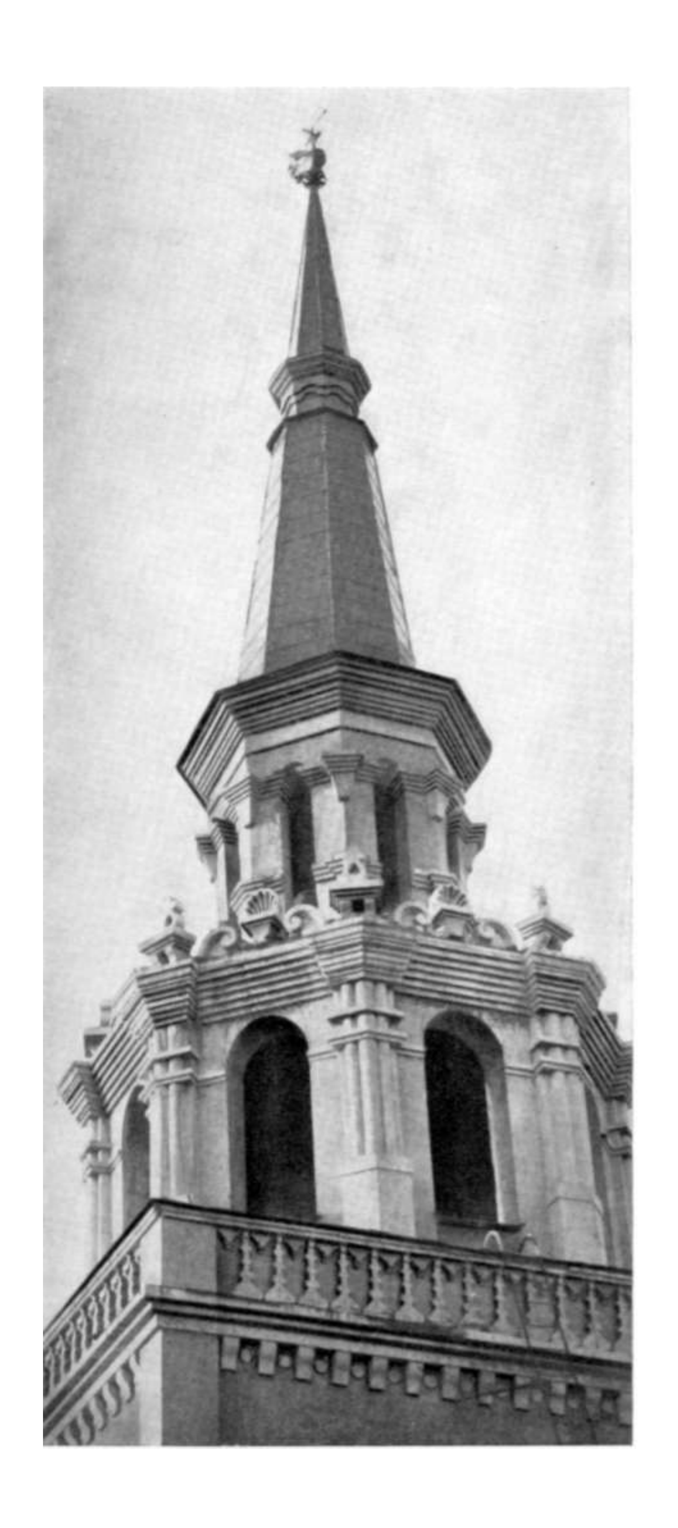
Щусев прекрасно справился с ролью организатора проектирования, руководителя проектной мастерской, разработавшей все рабочие чертежи, и ролью автора одного из крупных павильонов выставки. «На его долю выпала трудная задача трансформировать здание бывшего механического завода, существовавшего на территории выставки, в выставочный павильон. Его богатый творческий опыт помог ему превратить фабричную коробку в один из лучших павильонов выставки...», — писал В. К. Олтаржевский.

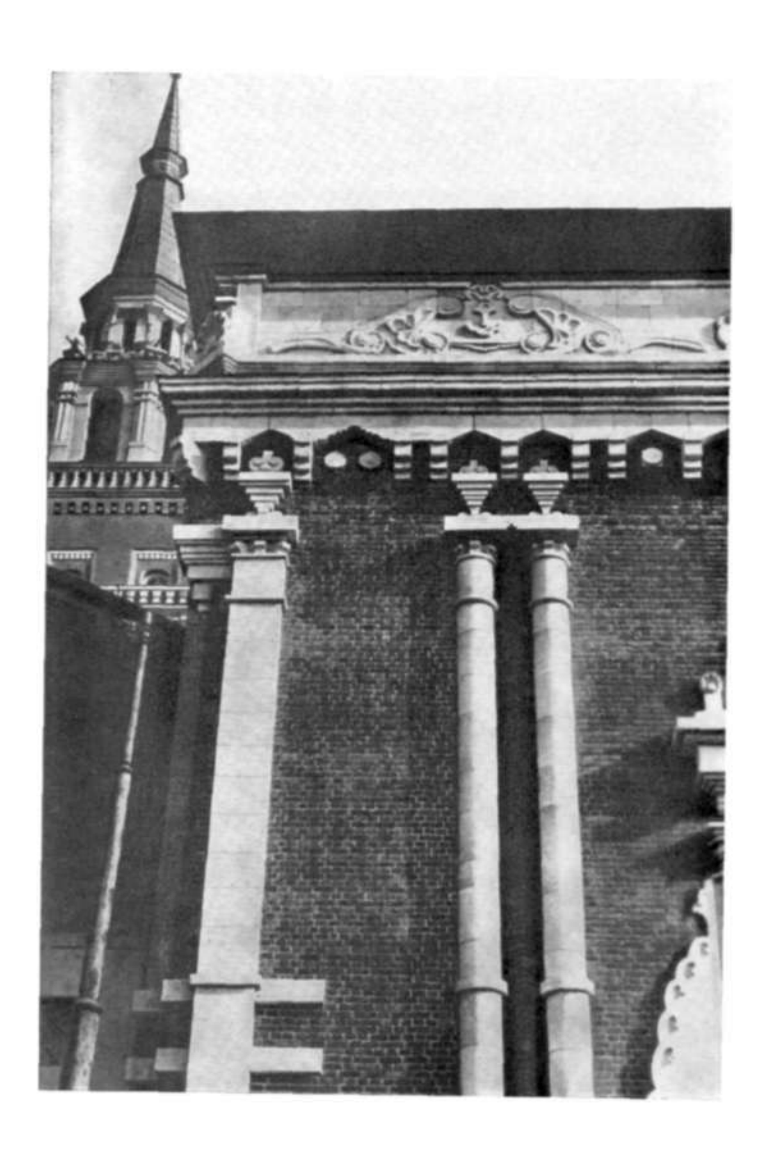
При проектировании этого павильона Щусев опирался на свой опыт по разработке русских национальных форм, полученный при проектировании Казанского вокзала. Но нельзя не увидеть, что, несмотря на его относительно высокие качества, этот павильон был, безусловно, шагом назад по сравнению с Казанским вокзалом. Объем его прямолинеен и геометричен, что надо отнести за счет старого фабричного корпуса. Детали суховаты, графичны и не обладают скульптурными, пластическими качествами, присущими белокаменным наличникам, карнизам и другим деталям русской архитектуры XVII в. Процесс «урисовки» русских архитектурных форм, начатый А. В. Щусевым во время строительства Казанского вокзала, в этом сооружении перешел допустимые пределы.



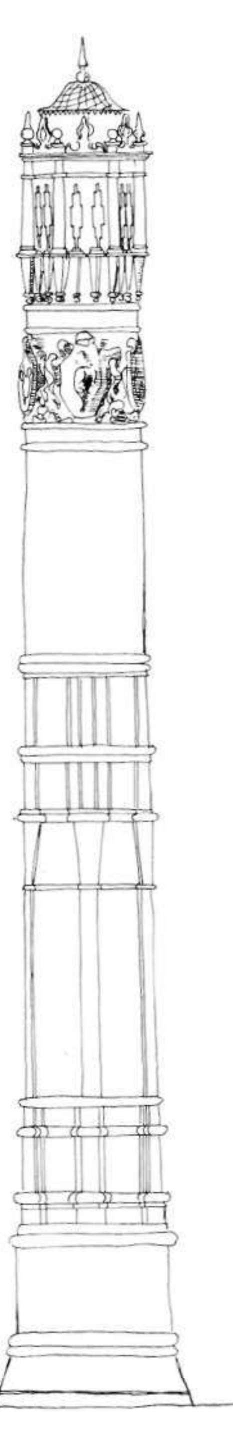
КАЗАНСКИЙ ВОКЗАЛ. ЗМЕЙ «ЗИЛАНТИ»

КАЗАНСКИЙ ВОКЗАЛ. БАШНЯ.





КАЗАНСКИЙ ВОКЗАЛ. УГОЛ РЕСТОРАНА



КАЗАНСКИЙ ВОКЗАЛ. ОКНО РЕСТОРАНА
И ДЫМОВАЯ ТРУБА

Тем временем Щусев продолжал руководить строительством Казанского вокзала. Он был занят реализацией замыслов, дальнейшей разработкой проекта и составлением бесконечных вариантов.

Кредиты на строительство вокзала, который должен был, по замыслу владельцев этой богатейшей железной дороги, роскошью отделки превзойти все до сих пор в этой области виденное, в связи с затянувшейся войной резко сократились. Поэтому еще перед революцией Щусев занимался, как уже говорилось, разработкой «упрощенного» варианта отделки вокзала, что относилось главным образом к интерьерам. Казалось, гибнут мечты зодчего. Однако упрощение архитектурного убранства привело к таким выразительным и предельно лаконичным формам, что зодчий увидел в нем новые творческие возможности.

Простота и четкость пришли на смену безудержной фантазии, сказки в камне, вернее, сопутствовали ей и в результате обогатили впечатление от архитектуры здания в целом. Простейшие детали оконных обрамлений, например теплого перрона, контрастировали с предельно насыщенным архитектурным убранством зала ресторана. С особой любовью Щусев использует богатое пластическое качество тесаного белого камня.

Доминантой композиции здания вокзала является прекрасная по своему силуэту и изяществу многоярусная башня. Довольно значительный объем первого яруса, быстро сокращаясь от яруса к ярусу, переходит в тонкий шпиль, увенчанный ажурным крылатым змием «Зиланти» — гербом города Казани. Этого змия Щусев рисовал много раз, тщательно, любовно, с большой фантазией. Башню очень часто считают чуть ли не копией башни Казанского кремля, сооруженной русскими мастерами в XVI! в. и называемой именем некоей татарской царевны Сююмбеки. Бесспорно, что между обеими башнями есть много общего, и это входило в художественный замысел зодчего, но они далеко не одинаковы. Башня Щусева имеет не меньше общих черт и с Боровицкой башней Московского Кремля и тем самым не только напоминает пассажиру о предстоящем ему пути, но и не порывает с пейзажем Москвы. Следует указать и на живописное убранство башни, основанное на формах московской архитектуры XVII в., славной своими нарядными многоярусными храмами.

Контрастный переход от яруса к ярусу башни вызван необходимостью разместить в ее первом этаже главный вестибюль вокзала. И в то же время именно эта черта дает возможность зодчему тесно увязать башню с горизонтально распластанным ансамблем всего вокзала. Башня довольно велика, но теперь, когда вблизи высится грандиозная гостиница, да еще в том же стиле, она по контрасту кажется маленькой, а потому нельзя сказать, чтобы это соседство было удачным.

Среди сказочных палат, вошедших в ансамбль Казанского вокзала, особенно красив фасад павильона, в котором размещается зал ресторана. Он хорош как внутри, так и снаружи. Стены кирпичные, неоштукатуренные, выложенные с особым вниманием к их художественным качествам. Кирпич приятного глубокого тона, лицевая кладка выложена в так называемую «пустошовку», что придает стене особенную материальность и богатство светотени. С кирпичными стенами прекрасно сочетается убранство окон, цоколей и карнизов, выполненное из белого камня. Это

сочетание, излюбленное для Москвы XVII в., широко используется Щусевым в архитектуре вокзала. Громадные окна ресторана с переплетом «в ромбах» одеты в нарядные наличники. Чтобы их создать, необходимо было «вжиться» в русскую архитектуру XVII в., изучить ее. Рязанский собор, церкви в Уборах и в Филях, палаты Голицыных в Охотном ряду — вот памятники архитектуры, которые в этом случае были в поле зрения зодчего. Он имел в виду именно этот фасад, когда утверждал, что «московское барокко» (или архитектура конца XVII в.) может с успехом послужить примером и быть использовано современными зодчими при проектировании общественных зданий.

Действительно, фасад ресторана очень красив, он современен и в то же время связан прочнейшими нитями преемственности с древнерусской архитектурой. Эта красота не «архаична», не относится к музейным художественным ценностям, а полна жизни и ничуть не противоречит назначению сооружения. Здесь мы опять встречаемся с важнейшей чертой таланта зодчего, придающего первостепенное значение жанру архитектуры возводимых им сооружений.

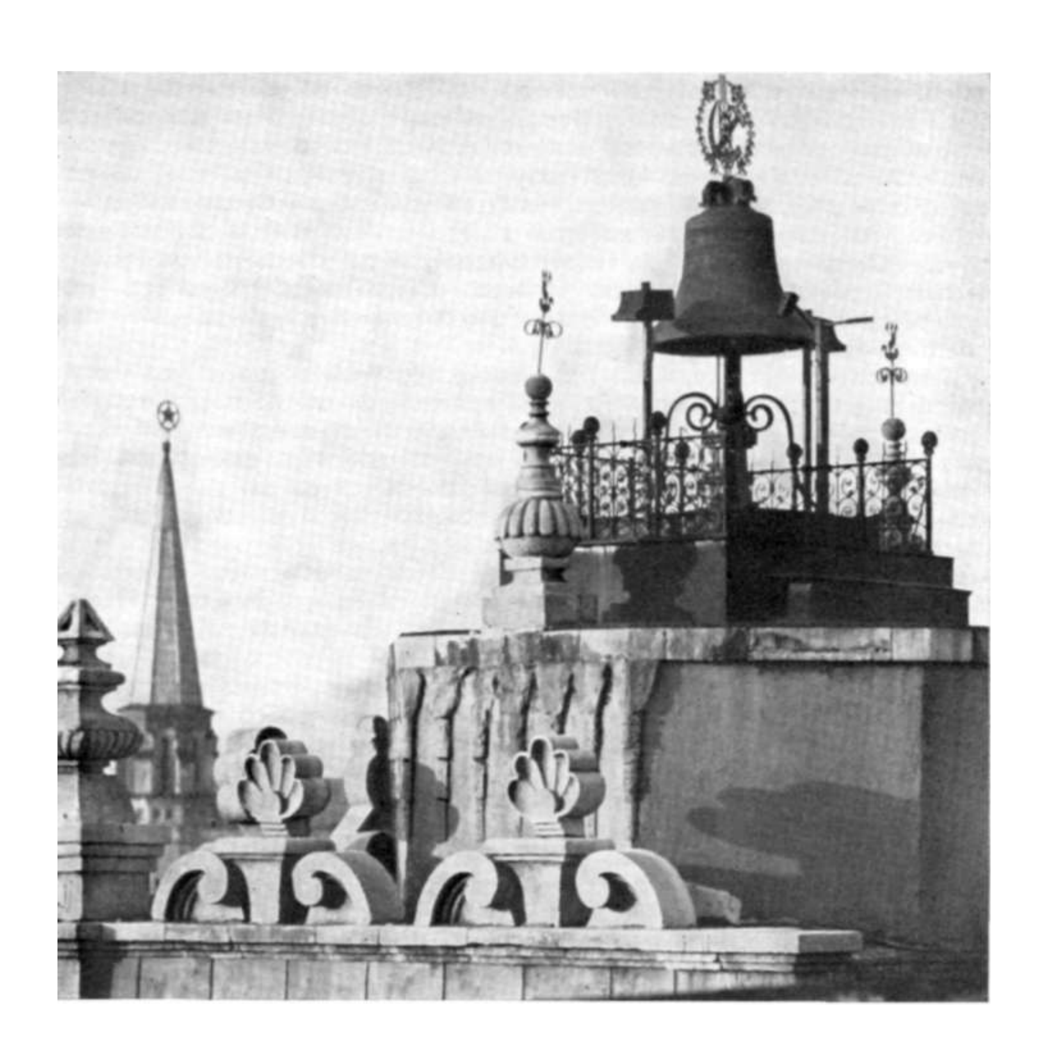
Необходимо упомянуть и о часовой башенке вокзала. Описать ее трудно. Как прекрасны ее тонкий белокаменный ажурный убор и темно-синий циферблат, окруженный золочеными знаками зодиака, и колокол наверху в паутинке кованого металла!

Многое привлекает внимание: виртуозно нарисованные разнообразные наличники, один краше другого, карнизные «гребешки», арочный вход с пятами арки, покоящимися на двух декоративных львах, и многое другое. Творческой фантазии у автора хватило и на убранство дымовой трубы. Она стала элементом архитектуры этого удивительного сооружения.

В письме Е. Е. Лансере к Щусеву читаем: «Ну и молодец же Вы, ну и искусник же, ну и настойчивый же человек!!...»[38]. Это пишется по поводу вновь возникших планов Щусева по росписи плафонов зала ресторана Казанского вокзала. Лансере пишет далее об этом возобновленном заказе: «Конечно, Вы не ждите от меня какого-нибудь ярого модерна или футуризма, но «эпошистость», «историчность» меня теперь не влечет». И в письме от 27 марта 1930 г. Лансере делает очень любопытное признание: «Зал ресторана очень эффектен, но масштаб лепки и вообще (свод) так велик, что все до сих пор запроектированное было бы страшно мелко (и отличные эскизы Серебряковой и Бенуа, и мой). Считаю, что это прямо судьба нас спасает. Да, в сущности только повидавши в натуре можно и должно как следует скомпоновать!»

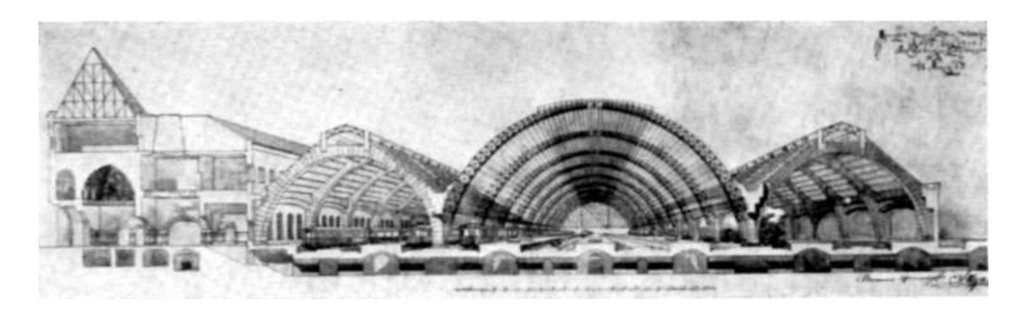
Казанский вокзал очень хорош, но в ансамбле его «палат» зал ресторана в интерьере и извне, пожалуй, наиболее совершенен. Это произведение зодчего и его друзей-живописцев своеобразно, современно и национально. Что можно сказать больше в похвалу зодчему?

Как-то в одной из своих бесед Щусев говорил, что каждый архитектор-художник должен надеяться на то, что ему удастся в жизни раз, другой не только сделать удачный проект, но и осуществить его в натуре в полной мере и во всю силу своего таланта. Такой творческой удачей в жизни Щусева был Казанский вокзал.



КАЗАНСКИЙ ВОКЗАЛ. ЧАСОВАЯ БАШНЯ





КАЗАНСКИЙ ВОКЗАЛ. ДЕБАРКАДЕР

Зодчий упорно трудился над воплощением в камне своего любимого детища. Открывались один за другим павильоны Казанского вокзала, часы, прекрасная стройная башня, фасад ресторана... Архитектурная же общественность молчала. Слова хулы невозможны — они исключались явными высокими художественными качествами сооружения. Но как урок архитектура вокзала также не могла быть принята, ибо она решительно противоречила архитектурному творчеству тех лет. Щусев же понимал, что, сооружая этот вокзал, он следует не скоропроходящей моде, а создает художественное произведение, не теряющее со временем своей цены.

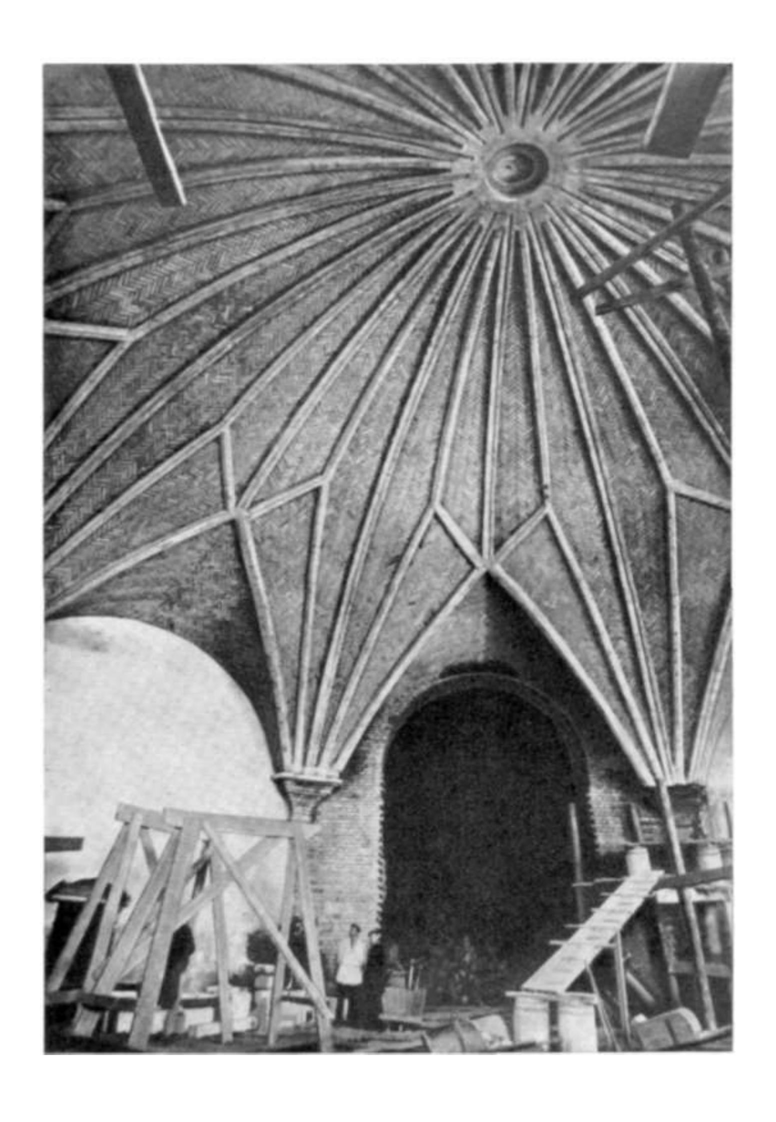
Казанский вокзал — это сказочный ансамбль многих сооружений. Воплощать его можно было по частям, что является чисто практическим достоинством композиции, но здесь же таится и ее слабость. Многие очень важные части вокзала оказались невыполненными («башня-вестибюль прибытия» и дворик). Тем не менее ансамбль рос, застраивая всю Каланчевскую площадь. Свое крайнее звено он получил в 1925—1928 гг. в виде построенного на углу площади клуба имени Октябрьской революции (КОР).[39]

Щусев не может нарушить ансамбль вокзальных сооружений и проектировать клуб по велению архитектурной моды в конструктивистских формах. Но также трудно ему было отказаться от одобрения и поддержки собратьев по ремеслу. Он пытается в этом произведении примирить две крайности. Кирпичная стена в сочетании с белокаменными «гребешками», пластика ее цилиндрической формы роднят это сооружение с ансамблем вокзальных «палат», но в то же время металлический обходной балкончик, цементный пояс на фасаде, характер окон и остекления уже принадлежат другой главе истории советской архитектуры.

Клуб очень хорошо решен в плане. Зал секторальной формы уютен, удобен, обеспечивает прекрасную видимость для всех зрителей. Широкий балкон «чудом» висит без промежуточных опор. Щусев и здесь блеснул техническим совершенством созданного им сооружения. Сцена маленькая, вполне достаточная для клубных целей. Затесненный участок



КАЗАНСКИЙ ВОКЗАЛ. ФРАГМЕНТ ФАСАДА



КАЗАНСКИЙ ВОКЗАЛ. СВОД «ВОСЬМИГРАННИКА» И ИНТЕРЬЕР ЗАЛА РЕСТОРАНА





КАЗАНСКИЙ ВОКЗАЛ. ФРАГМЕНТ ПЕРЕКРЫТИЯ ТЕПЛОГО ПЕРРОНА

КАЗАНСКИЙ ВОКЗАЛ. ОБЩИЙ ВИД



не позволял дать развитые сценические помещения, да и задание этого не требовало.

Модернизация древнерусских архитектурных форм и образов, к которой прибегает зодчий, сооружая клуб имени Октябрьской революции, лишала архитектуру этого здания пластических качеств, свойственных тесаному белому камню.

Щусев, пойдя на компромисс, сделал по сравнению с высокими архитектурно-художественными качествами Казанского вокзала шаг назад. Он оставляет незыблемыми лишь самые общие принципы древнерусской архитектуры: «тема стены» и полихромия, заключающаяся в сопоставлении резного белого камня и кирпича. Архитектурные же формы и детали получают упрощенное или даже схематическое толкование. Щусев, составляя этот проект, очевидно, основывался на опыте, приобре-

КЛУБ ИМЕНИ ОКТЯБРЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ (НЫНЕ ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ДОМ КУЛЬТУРЫ ЖЕЛЕЗНОДОРОЖНИКОВ) В МОСКВЕ. ФАСАД



тенном при «урисовке» архитектуры Казанского вокзала. Но, к сожалению, и в клубе КОР, и еще в большей степени в павильоне на Сельскохозяйственной выставке он явно злоупотребил ею. Здесь он как бы «отступал с боем» перед нарастающей волной «левого» искусства, отстаивая свои творческие принципы, установленные им за многие годы архитектурной практики.

В первые послереволюционные годы советская архитектура являлась ареной горячих творческих дискуссий, противоречивых суждений, упорных поисков новых путей. Всякие стилистические концепции отвергались со всей решительностью. Ложно понятый интернационализм привел к отрицанию всякой национальной художественной культуры.

На этой почве возникали творческие группировки, вступавшие между собой, казалось, в непримиримые споры. Но все эти «творческие бури» по сути дела оказывали очень незначительное влияние на проектную деятельность. Жизнь диктовала свои требования.

Аскетизм в убранстве, жесточайшая экономия — вот непременные условия советской архитектуры восстановительного периода. Простые кирпичные дома, сооруженные в 20-х гг. в рабочих районах Москвы, Ленинграда и других городов, — яркие примеры экономии и предельной целесообразности. При всем своем несовершенстве они обладали невиданными в истории жилого строительства для рабочих высокими санитарными качествами и давали возможность поселить с необходимыми удобствами людей, живших до того в трущобах, бараках и ночлежках.

Так, аскетизм в области архитектурной формы и предельная экономичность стали нормой, этикой и моралью советского архитектора. Даже такие крупнейшие мастера архитектуры, как А. В. Щусев, И. В. Жолтовский и И. А. Фомин, вынуждены были подчинить этим принципам свое творчество.

В статье «О принципах архитектурного строительства» Щусев достаточно подробно освещает свои взгляды на пути развития советской архитектуры, свое творческое «кредо».

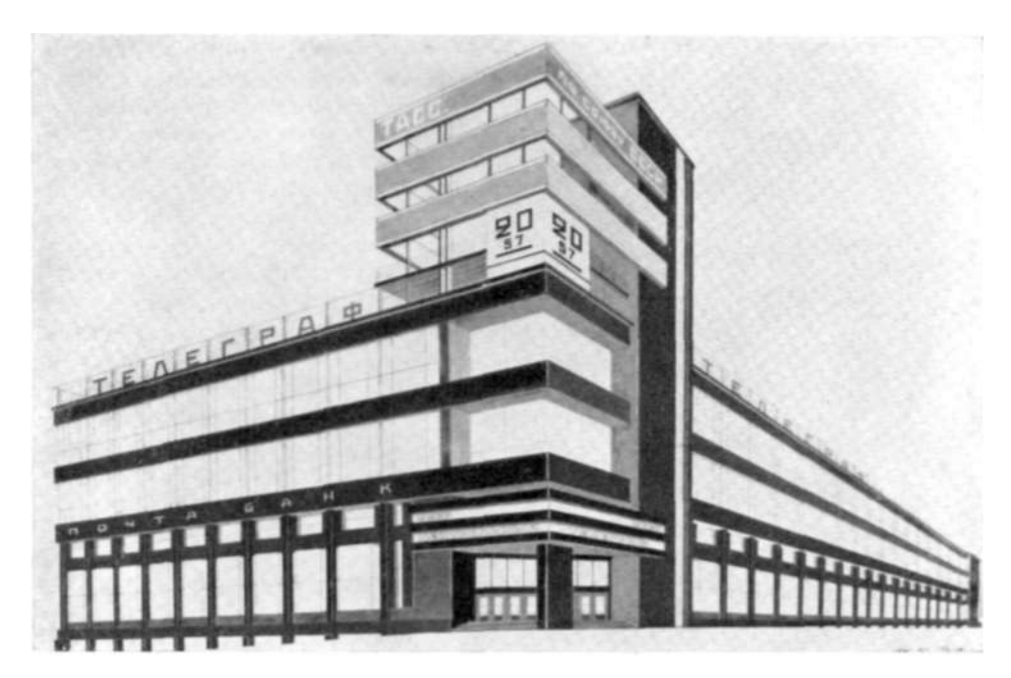
Он пишет: «Искусство, как и жизнь, — многогранно. Нарастающие потребности куют формы жизни: быт, производство, передвижение... Творчество в архитектуре более, чем в других искусствах, связано с жизнью. Нельзя смешивать сущности архитектурной композиции с ее внешним обликом, т. е. с тем, что начали называть «стилем», хотя понятие «стиль» гораздо более глубокое и не ограничивается одними внешними принципами построения» [40]. И там же: «Если взглянуть ретроспективно на ее историю (архитектуры) двух последних столетий, то мода, или так называемый «стиль», в архитектуре держится приблизительно 10—15 лет, затем она как бы изживает себя и надоедает. В этом архитектура напоминает слегка обыкновенную моду для костюмов и шляп, в которой «модное», даже некрасивое и не «к лицу», нравится, немодное же — удручает. На нашей памяти в течение 25 лет сменилось уже несколько «стилей», начиная с безличного академического эклектизма, стиль decadence, русского стиля, стиля «ампир», итальянского ренессанса и до грядущего «здорового» конструктивизма и американизма, стремящегося уловить «современность», т. е. превратиться в моду, чтобы с легкостью перевоплотиться через 10 лет в нечто другое. Это какой-то калейдоскоп, какая-то «чехарда», в которой с недоумением путается не только молодежь, но и зрелые зодчие. Каждый раз утверждается, что истина найдена, и великая эпоха настает; адепты этой истины стремятся испепелить неверных, обвиняя их в служении не тем богам, которым следовало бы служить. Так ли это? Действительно ли прогресс архитектуры состоит лишь в смене стилей и богов и нет ли тут основной ошибки, свойственной публицистам,... причем каждому из них хочется сказать: «я первый поставил прогноз и дал направление, которое является несомненной истиной». Мы, активные работники в архитектуре, должны глубже смотреть на вопросы архитектурного творчества».

Так А. В. Щусев ставит проблему стиля в архитектуре. На заре своего творчества он сумел уберечься от модерна. Русско-византийскому стилю он отдал дань лишь в студенческие годы, соорудив в 1897 г. надгробие Шубину-Поздееву. Итальянский и французский ренессанс изучался Щусевым в стенах Академии, но вне ее он так и не возвращался к нему.

Его волновала поэзия русской архитектуры в формах как древнерусских, так и классицизма.

«Если обратиться к настоящему времени, — пишет он в той же статье, — с его огромным интересом к инженерному искусству, а также к связанному с ним промышленному строительству и сделать выводы о том, что нарастает новый «стиль», подобный «элеваторам Буфалло», что стиль этот грозит подчинить себе все виды строительства, включая и жилищное, и что в этом будет решение задач «современности», — то этим будет сделана непоправимая ошибка, так как к некоторым видам строительства будет за уши притянут не свойственный им видимый конструктивизм, подобно «ампирной» колонке».

Еще в 1924 г. А. В. Щусев ясно представлял себе (и предостерегал от этого других) опасность «видимого» конструктивизма, воспроизводимого как стиль. «Только самое серьезное и вдумчивое отношение к ар-



ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ТЕЛЕГРАФ В МОСКВЕ. ФАСАД. ПЕРСПЕКТИВА

хитектурному творчеству позволит нам найти на протяжении последнего 25-летия и отделить здоровые и «неустаревшие» произведения, проследить в них эволюцию творчества и определить полезные и вредные элементы для создания стиля «современности».

Щусев ссылается на необходимость «хорошей школы» и таланта как обязательных предпосылок к творческим обобщениям.

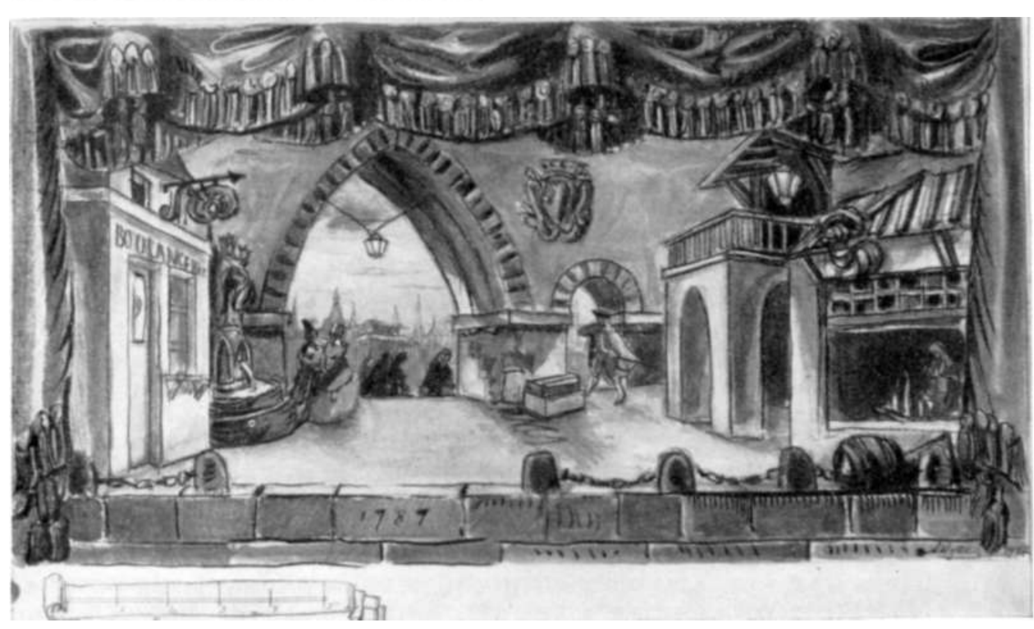
«Переходя к нашей современности, — пишет он далее, — можно указать на конкурс Дворца труда для Москвы, где Московским Советом даны были директивы и пожелания выработки типа здания применительно к новому строительству СССР. Специальная комиссия лишь формулировала задание, разработала его и сделала предпосылку о желании не пользоваться типами уже существовавших стильных концепций. Это было требование подлинной жизни, и мы видим, что этот конкурс начал оформливать конкретно смутные идеи, абстрактно бродившие в головах зодчих».

«Обратимся к машине и ее влиянию на творчество зодчих, — пишет Щусев, — как здоровый принцип рациональности и динамики. Принципы построения машины могучи, но не вечны. Мы видим, что устаревший паровоз кажется нам уже некрасивым, несмотря на логичность построения, а последний тип безрупорного граммофона, распространенный в Америке, имеет вид простой жестянки, укладывающейся в саквояж и не имеющей никаких признаков могучих стимулов техники, его создавшей, тогда как устаревший рупорный граммофон по форме куда выразительнее. То же сравнение касается паровоза и тепловоза — последний имеет

ПОРТРЕТ СЫНА МИШИ. 1919 г.



ЭСКИЗ ДЕКОРАЦИЙ К СПЕКТАКЛЮ МХАТ «СЕСТРЫ ЖЕРАР» Д. ЭННЕРИ И КОРМОН. АКВАРЕЛЬ. 1927 г.



совершенно невыразительный тип моторного вагона. Выразительность больше присуща задачам искусства, чем машине». Машина и искусство — одна из интересных тем, обсуждавшихся в те годы.

Мало кто тогда думал о сложении городских ансамблей. Щусев же высказывает беспокойство об исторически сложившихся архитектурных ансамблях наших городов. Он говорит о том, что «левым» архитекторам что-либо сооружать в окружении исторической архитектуры неудобно, так как обстановка «обязывает» и «стесняет». «Отнимая своим объемом воздух и небо, архитектура не должна загромождать город унылыми скелетами зданий, хотя бы и логично построенных».

Щусев напоминает в этой же статье о богатейшем наследстве архитектуры народов СССР. Нелепо отказываться от собственных художественных сокровищ и обращаться к заимствованию зарубежных образцов.

Щусев строил Казанский вокзал и делал попытки по-новому, своеобразно использовать русские архитектурные формы XVII в. Такими же попытками были его павильон кустарной промышленности на Сельскохозяйственной выставке и клуб имени Октябрьской революции на Каланчевской площади. Но получили ли эти произведения зодчего признание?

Правда, нельзя сказать, что такое сооружение, как клуб КОР, было порицаемо за архитектуру, напротив, оно заслужило даже похвалу за своеобразное и остроумное решение плана, за конструктивную смелость при выполнении балкона зрительного зала, за его форму и удобство. Но принципиально важное — поиски архитектурно-художественного образа в сфере национальной художественной культуры — было вежливо... не замечено.

И зодчий уступил. Оторвавшись от национальной архитектуры прошлого как источника вдохновения, Щусев пробует что-то сделать, как-то реализовать «конкретно смутные идеи, абстрактно бродившие в головах зодчих». Таков был его проект Дворца труда в Охотном ряду, составленный архитектором в 1922—1923 гг.

Щусев в данном случае, сочиняя архитектурные формы, пытался сохранить «грамматику и синтаксис» архитектурного языка, решая практические задачи целесообразно и с разумной экономией. С точки зрения плановой структуры, рациональности принятого решения поставленных практических задач проект должен быть признан хорошим.

Но в его архитектуре нет следов каких-либо стилистических влияний — ни излюбленной автором древнерусской архитектуры, ни классицизма, ни античности, ни ренессанса. Щусевский проект Дворца труда, как, впрочем, и проекты многих других зодчих, был лишь мучительной попыткой из ничего, не используя накопленных богатств мировой художественной культуры, вне национальных традиций, живущих в художественных взглядах и представлениях народа, создать какую-то неведомую архитектуру.

Конструктивизм в области реального строительства в Советской России в 20-х гг. значил меньше, чем это принято думать. К нему напрасно причисляют те сооружения, аскетизм архитектуры которых был вызван экономическими трудностями момента. Но в чисто проектной деятельности конструктивизм получил очень большое распространение. Он при-



МЕХАНИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ ИМ. М. В. ЛОМОНОСОВА
В МОСКВЕ НА ПЛ. МАЯКОВСКОГО
(НЫНЕ ВОЕННО-ПОЛИТИЧЕСКАЯ АКАДЕМИЯ ИМЕНИ В. И. ЛЕНИНА)
ОБЩИЙ ВИД

влекал внимание стройной эстетической концепцией и отчетливо сформулированными творческими принципами. Для Щусева в ту пору это было как раз то, что нужно. И вот зодчий обращается к конструктивистским принципам и на их основе выступает с рядом блестящих проектов.

Проекты делались с легкостью, один за другим. Искусство зодчего сказывалось прежде всего в постижении эмоционального строя конструктивистской архитектуры, в целесообразности планового решения, генерального плана, конструктивной четкости, в экономике. Национальная форма оставалась без внимания. Проблема традиций и новаторства решалась бесповоротно и только в пользу новаторства. Композиционно-художественные особенности архитектуры складывались на основе новой эстетики совершенных конструкций и функциональных особенностей возводимых сооружений.

К числу первых конструктивистских работ Щусева относится проект Института В. И. Ленина на Советской площади напротив здания Московского Совета (1925 г., проект остался нереализованным, и здание института впоследствии было выстроено по проекту С. Е. Чернышева). В этом проекте Щусев хотел сохранить своеобразный портик-пропилеи, сооруженный на Советской площади в 1923 г. К сожалению, этот портик был разобран. От этого новое сооруженное здание ничего не выиграло, пропорции же площади исказились.

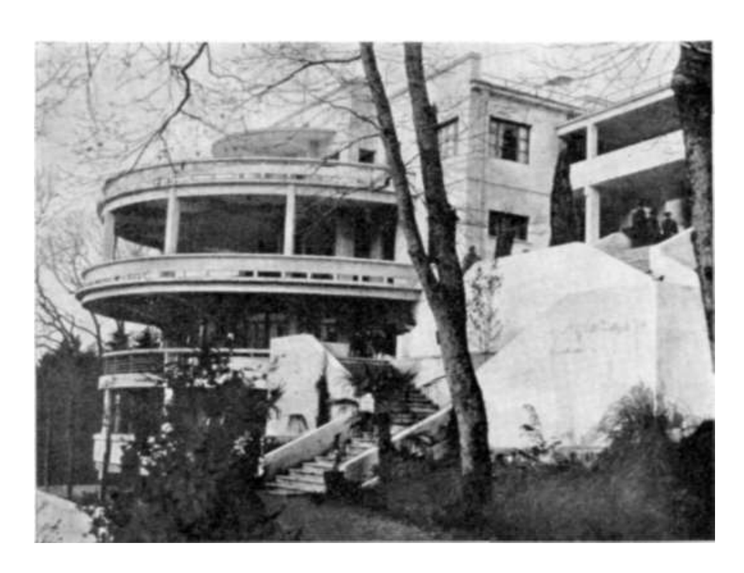
В том же 1925 г. Щусев участвует в конкурсе на проект очень крупного сооружения — Дома госпромышленности в Харькове. Он задумал иллюстрировать проект перспективой, выполненной в офорте. Но нагромождение объемов, лишенных всяких пластических качеств, оказалось совершенно неподходящей для этого темой. Офорт был обесценен сюжетом и в свою очередь как бы подчеркивал сухость и элементарность изображенной на нем архитектуры.

Вслед за тем Щусев делает проекты здания Государственного банка: один вариант для строительства в Охотном ряду, а другой — на Неглинной улице; эти проекты были им выполнены также в конструктивистской манере.

В итоге, как известно, здание банка было выстроено по проекту И. В. Жолтовского, который в те годы, казалось бы, безраздельного господства конструктивистских идей оставался верен идеалам классики. К критике со стороны архитекторов-конструктивистов Жолтовский остался равнодушен. Его не страшила творческая изолированность. Щусев же не мог бы жить и творить в одиночку. Ему необходимы были творческий коллектив и отзывчивая аудитория.

Выполненный Щусевым конкурсный проект Центрального телеграфа в Москве на улице Горького (1926) заслужил всеобщее признание за рациональность, удобство и экономичность плана и конструктивной схемы. При этом архитектура его отличается изяществом, пропорциональностью и своеобразной свежестью.

Этим проектом Щусев доказал, что он может создавать конструктивистские проекты совершеннее самих конструктивистов.



ГОСТИНИЦА В МАЦЕСТЕ. ОБЩИЙ ВИД

→

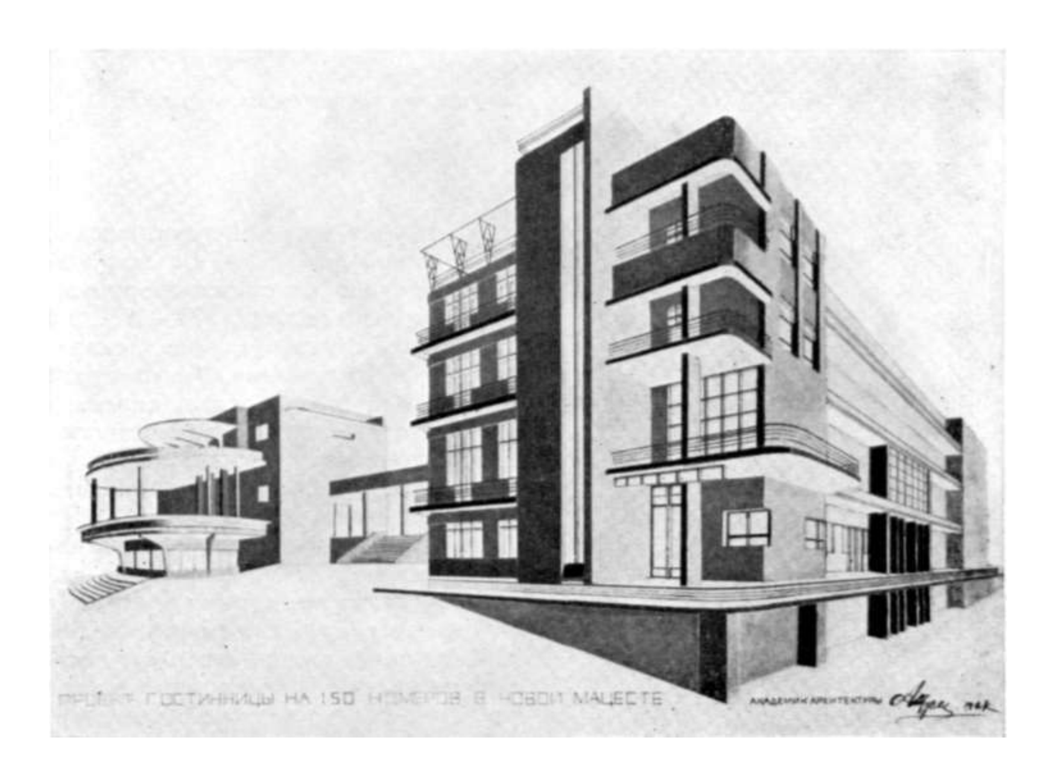
ГОСТИНИЦА В МАЦЕСТЕ. ПРОЕКТ. ПЕРСПЕКТИВА

«Здание по своей программе — узко техническое, по конструкции соответствует принципам рационализма и экономики. Разбивка этажей, пропорция пролетов и столбов составляют сущность его архитектуры» [41]. Так пишет А. В. Щусев в пояснительной записке.

Но, несмотря на победу на конкурсе и общепризнанный авторитет А. В. Щусева как опытного строителя, этот проект остался нереализованным. Здание телеграфа было сооружено по проекту и под наблюдением И. И. Рерберга.

Сам факт дает основание сделать определенные выводы. А именно, конструктивизм в архитектуре 1920—1932 гг. оставался у нас распространенным лишь в узком профессиональном кругу и на признание широкой общественности претендовать не мог. Иначе нельзя было бы объяснить то, что крупнейшие здания столицы, такие, как Государственный банк СССР и здание Телеграфа, сооружены первое Жолтовским в формах итальянского ренессанса, а второе — Рербергом в формах, придуманных им самим. Эти два полярно противоположных сооружения как по художественному вкусу, так и по архитектурному мастерству неожиданно породнило то, что они оказались оба равно далекими от конструктивизма.

Но не все конструктивистские проекты Щусева остались на бумаге. Так, в 1927 г. он работает над сооружением жилого дома в Брюсовском переулке для артистов Московского Художественного театра. Этот не-



большой дом, имеющий всего пять этажей и одну лестничную клетку, построен тщательно, любовно. Строительные работы выполнены хорошо, квартиры комфортабельны и удобны. Но по своим архитектурным формам он ничем не примечателен. Здание оштукатурено прочной, типичной для тех лет цементной штукатуркой мрачного тона. Москве хорошо знаком этот вид наружной отделки зданий по целому ряду строений тех лет.

По-прежнему А. В. Щусев продолжает много рисовать. С артистическим миром его связывали помимо дружеских отношений и деловые творческие. В 1927 г. он работает над декорациями и костюмами к пьесе «Сестры Жерар» в постановке К. С. Станиславского в Московском Художественном театре.

Он рисует с большой фантазией интерьер роскошного зала в стиле рококо, обстановку, мебель, костюмы дам и кавалеров. Другая сцена изображает заставку старого Парижа, и Щусев рисует стрельчатую арку, фигуру католической мадонны в уголке, качающиеся фонари, вывеску булочника, бочку на переднем плане. Сцену обрамляет занавес с необычайно выразительными сочными складками, бахромой, кистями. Щусев пренебрег декорациями-конструкциями, которые в ту пору обычно загромождали сцену, и в своих декорациях показал возможности яркой, образной характеристики происходящих сцен с помощью архитектуры.



ЗДАНИЕ КООПИНСОЮЗА В МОСКВЕ. ФРАГМЕНТ.



ЗАКРУГЛЕННАЯ ЧАСТЬ У ОРЛИКОВА ПЕРЕУЛКА

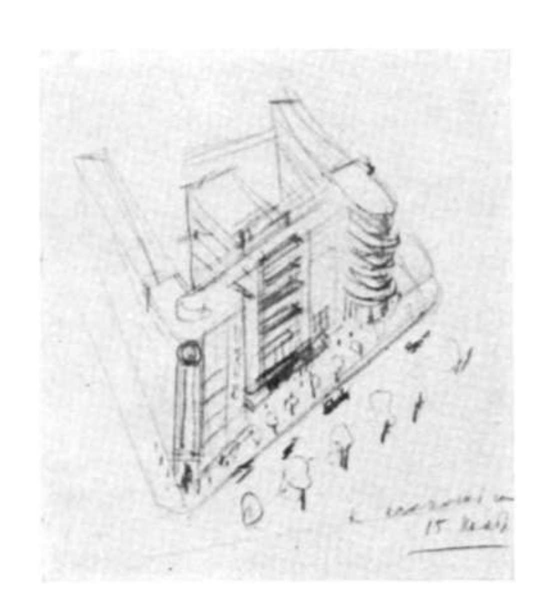
К тому же типу конструктивизма, что и жилой дом МХАТа в Брюсовском переулке, относится сооруженное несколько позже (1923—1930 гг.) по проекту Щусева здание Механического института им. Ломоносова на площади Маяковского (впоследствии в этом здании разместилась Военно-транспортная академия, а еще позже Военно-политическая академия имени В. И. Ленина).

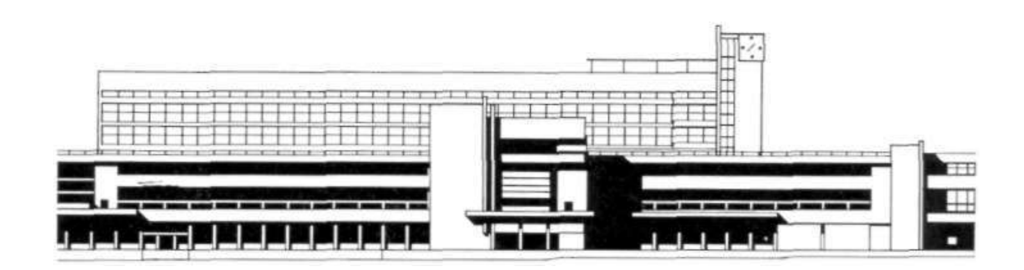
И в этом случае для здания характерны разумный, рациональный план, хорошие пропорции очертания оконных и дверных проемов. Вертикальная лента стекла освещает лестничную клетку. Штукатурка все того же темного тона хороша своей сугубой практичностью: она темна от рождения, а потому от времени не пылится и не пачкается.

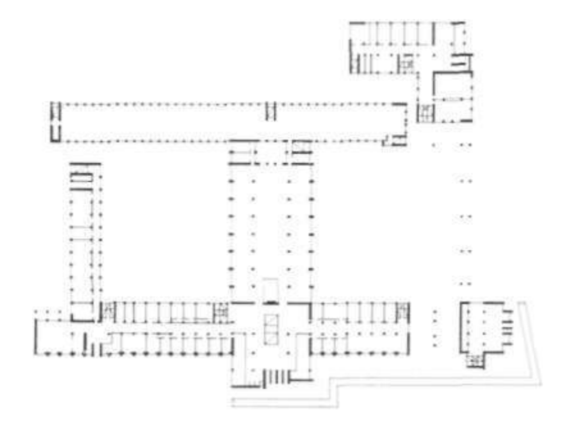
Эти два здания среди многих других новых домов, сооруженных в те же годы, отличаются своей добротностью, качеством строительных работ и пропорциональностью. Рука мастера видна даже в этих по-конструктивистски безликих сооружениях.

В 1927 г. А. В. Щусев проектирует и строит гостиницу на Кавказском побережье в Мацесте. Место для постройки было выбрано на правом предгорье в устье р. Мацесты, на высоте 160 м над уровнем моря. Главный трехэтажный корпус гостиницы расположен в меридиональном направлении. Все номера имеют индивидуальные балконы. Здание

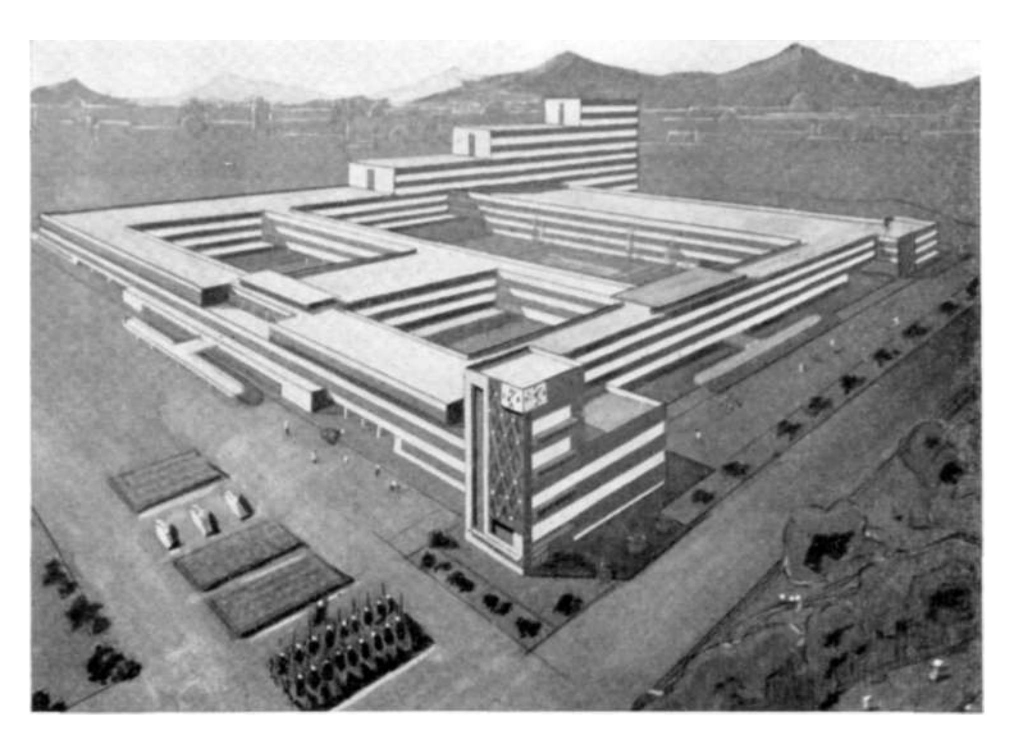
ЗДАНИЕ КООПИНСОЮЗА. ЭСКИЗ. 1928 г.







БИБЛИОТЕКА ИМЕНИ В. И. ЛЕНИНА В МОСКВЕ (ПЕРВЫЙ ВАРИАНТ 1928 г.) ФАСАД И ПЛАН



ДОМ ПРАВИТЕЛЬСТВА В САМАРКАНДЕ.
ПЕРСПЕКТИВА

столовой-ресторана расположено отдельно, при нем — террасы с видом на море.

В пояснительной записке к проекту ни слова не было сказано об архитектуре. Имелось в виду, что удачное решение чисто практических задач породит и красивую архитектуру.

Щусев, делая этот проект, конкурировал с братьями Л. А. и А. А. Весниными. В этом конкурсе, как и в конкурсе на проект Центрального телеграфа, Щусев побеждает Весниных их же оружием — это победа мастера, но поражение его художественных принципов. Однако темперамент зодчего можно угадать по усложненным динамичным формам глубоких террас и самому контуру плана сооружения, поставленного на сложном рельефе. Проект этот помогает Щусеву выполнить его ученик Д. Д. Булгаков.

В 1928—1933 гг. Щусев проектирует и сооружает большое здание Коопинсоюза на углу Садовой и Орликова переулка. Невдалеке от этого здания, на Каланчевской площади, высится Казанский вокзал, и можно видеть, сколь различна архитектура этих двух зданий, выстроенных по проектам одного архитектора.

Над архитектурой Казанского вокзала мастер работает в течение многих лет, рисует вариант за вариантом. Новые же конструктивистские

здания и рисовать-то по сути дела не было надобности. Достаточно было, однажды «решив» его композицию, вычертить по рейсшине. В действительности так и было. Зодчий, продумав генеральный план и объемную композицию и лишь указав на характер его архитектуры весьма приблизительным эскизом, мог спокойно довериться помощникам. Эскизный проект здания Коопинсоюза был завершен в отсутствие автора его сотрудниками и учениками, среди которых был Д. Д. Булгаков, И. А. Француз и Г. К. Яковлев. Консультативное участие в завершении эскизного проекта принял А. З. Гринберг. Вслед за тем Щусев работает над окончательным проектом, ведет разработку рабочих чертежей и руководит строительством.

Проект памятника Колумбу, выполненный Щусевым в 1929 г. на международный конкурс, представлял собой сочетание вертикали маяка с полной сферой, в которой разместилась аудитория. Проект не был премирован, но своего рода признание пришло позже и неожиданно. На Международной промышленной выставке в Чикаго в 1936 г. был сооружен главный павильон, по своей композиционной схеме повторяющий проект Щусева: высокая игла-вертикаль и сфера...

Принимая участие в 1928 г. в конкурсе на проектирование нового здания библиотеки имени В. И. Ленина, Щусев в первом варианте своего проекта на эту тему следует правилам конструктивизма в собственной «редакции». Можно говорить о своего рода щусевском, динамичном, экспрессивном «конструктивизме», определившем архитектуру зданий гостиницы в Мацесте, Наркомземе и первого варианта проекта библиотеки имени В. И. Ленина.

Второй вариант этого проекта он создает, исходя уже из иных творческих позиций. При всех недостатках этот вариант является отчетливо осознанной автором попыткой встать на иные пути творчества. Зодчий пытается подчинить архитектуру проектируемого им здания законам классической композиции. Речь идет о преодолении конструктивистской ограниченности и поисках новых творческих путей развития советской архитектуры.

Глава 2
МАВЗОЛЕЙ В. И. ЛЕНИНА

Мавзолей В. И. Ленина — сооружение совершенно исключительного значения, не ограниченного пределами Красной площади, Москвы или даже всего Советского Союза. Во всем мире нет другого сооружения, облик которого был бы столь широко известен.

Мавзолей занимает особое место в советской архитектуре, а также в творчестве А. В. Щусева. Среди многочисленных произведений архитектуры наших дней и далекого прошлого нет ни одного, напоминающего его своими формами. Это здание уникально как по своему назначению, так и по архитектурным формам и художественным качествам.

Именно Щусев имел наибольшее право взять на себя решение такой ответственной и трудной задачи, и он оправдал оказанное ему доверие.

Сила и особенность таланта Щусева заключаются в ярком образном мышлении. Создаваемые им художественные образы неизменно возникали из суммы идей, рождающихся в полном соответствии с назначением того или иного сооружения и местом, которое оно должно занимать в застройке города. Яркий талант зодчего основывался на большом опыте, обширных знаниях и высокой культуре.

Щусев не раз воочию видел поэтичную пирамиду Цестия, сооруженную у крепостной стены Рима, прекрасный мавзолей Цецилии Метеллы, множество надгробий Аппиевой дороги между Римом и Капуей. Он был знаком с архитектурой египетских мастаб и пирамид, погребальных башен Пальмиры и Петры и так называемой гробницы Кира. Перед ним прошла длинная вереница прекрасных памятников архитектуры, но он отверг исторические параллели и не повторил ни один из этих художественных образов.

Иногда по отдельным признакам Мавзолей сопоставляется некоторыми критиками с так называемой гробницей Кира, но такое сравнение не имеет серьезных оснований. Гробница Кира представляет собой погребальную камеру с глухими стенами, поставленную на каменное ступенчатое основание. Архитектурная композиция Мавзолея В. И. Ленина совсем иная. Самый объем Мавзолея имеет ступенчатую форму и увенчан воздушной колоннадой.

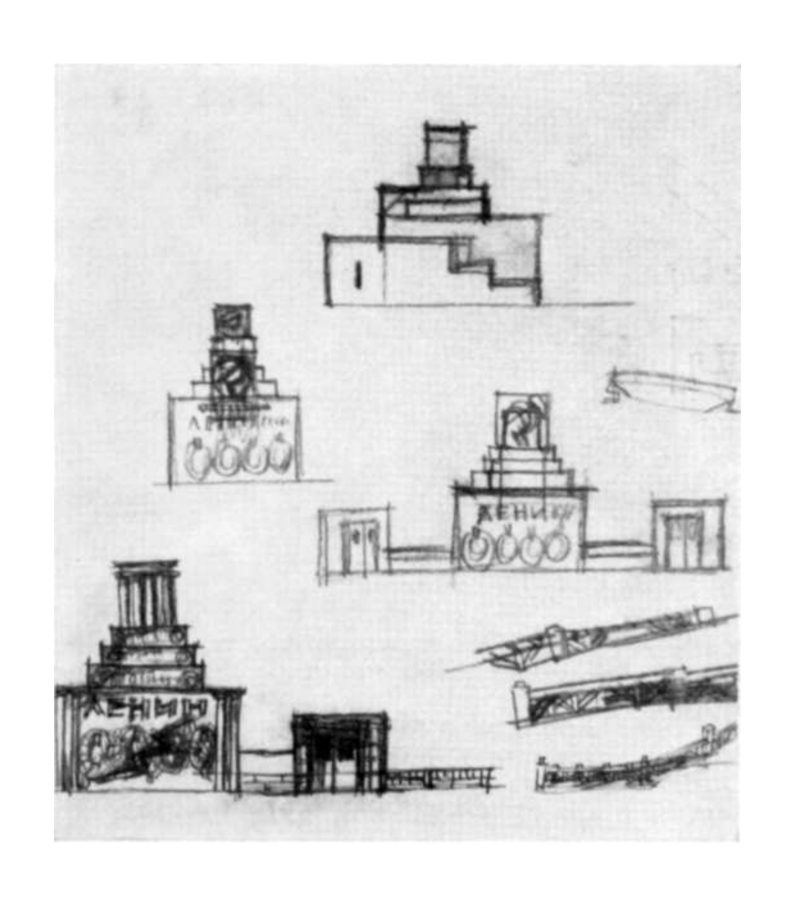
Композиция Мавзолея в его самом первоначальном виде была найдена в течение одной ночи. Вслед за тем на Красной площади в январские дни 1924 г. возводится первый временный деревянный Мавзолей. Весной сооружается второй, более капитальный, но все же временный и тоже деревянный, явившийся новой качественной ступенью в решении задачи, стоявшей перед зодчим. И, наконец, через пять лет воздвигается третий, уже постоянный, рассчитанный на тысячелетия, гранитный Мавзолей. Трижды Щусев проектирует и трижды строит Мавзолей, причем каждый последующий вариант является развитием предыдущего.

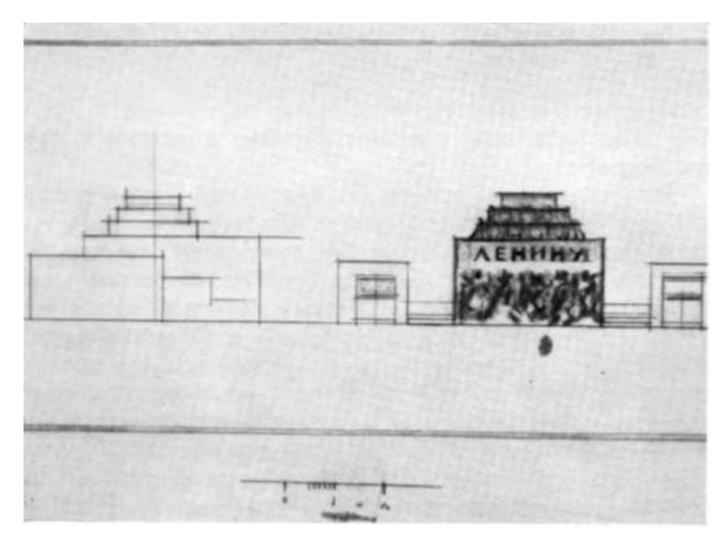
Первый временный Мавзолей был удачно решен по плановой схеме, но по архитектуре в целом сколько-нибудь замечательными качествами не отличался. Второй деревянный Мавзолей, над проектом которого Щусев получил возможность потрудиться уже гораздо дольше, был много совершеннее. Наилучших же результатов зодчий добился в гранитном Мавзолее. По сохранившимся эскизам-наброскам можно проследить шаг за шагом весь творческий процесс создания архитектуры этого замечательного произведения.

Простой, прямоугольный, почти кубический объем со ступенчатым завершением и лаконичной надписью «Ленин» — вот первичная мысль зодчего, получившая свое воплощение во временном Мавзолее, просуществовавшем лишь несколько месяцев до весны 1924 г. Вход и выход располагались симметрично, отдельно от основного объема. Дальнейшие поиски зодчего были направлены прежде всего на венчание Мавзолея. В одном из эскизов автор предлагает сверху водрузить «вертикаль» в виде четырех столбов, поддерживающих антаблемент, в другом —

⟶

ПЕРВОНАЧАЛЬНЫЙ ДЕРЕВЯННЫЙ МАВЗОЛЕЙ
В. И. ЛЕНИНА. ЭСКИЗЫ


ЛЕНИН


ЛЕНИНУ



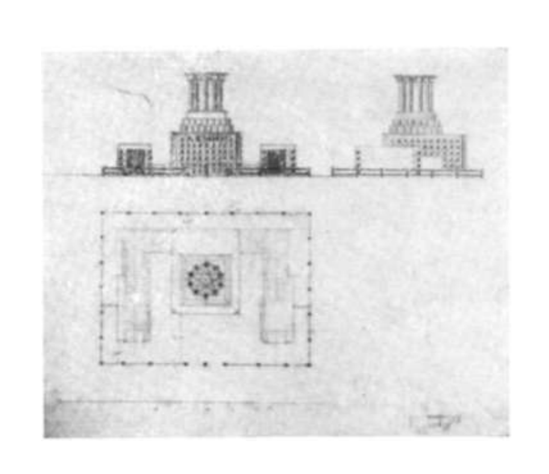
ПЕРВОНАЧАЛЬНЫЙ ДЕРЕВЯННЫЙ МАВЗОЛЕЙ
В. И. ЛЕНИНА. ОСУЩЕСТВЛЕННЫЙ ВАРИАНТ

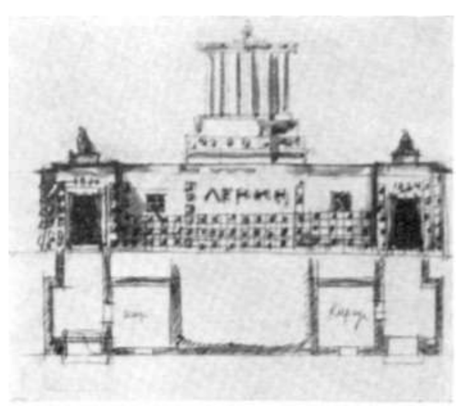
в виде обелиска. При этом основной объем здания становится как бы пьедесталом, но от этой мысли зодчий быстро отказывается. Щусев пытается увенчать уступчатый верх Мавзолея кубом с изображенной на нем эмблемой Советского государства — серпом и молотом, В других эскизах он завершает здание небольшой колоннадой-ротондой.

На первом этапе проектирования и строительства зодчий не достиг необходимого художественного качества, но сооружение уже получает те отличительные черты, которым впоследствии Щусев придает совершенную форму.

Дальнейшие поиски наилучшего решения стоящей перед архитектором задачи фиксируются эскизом, в котором ротонда, венчающая основной, центральный объем сооружения, вырастает в размерах, приобретает звездчатый десятигранный контур. Само же сооружение получает своеобразную фактуру в виде так называемого «бриллиантового руста». (Не надо забывать, что этот вариант делается в расчете на выполнение его из дерева.)

На следующем эскизе мы видим, что автор отказывается от раздельной постановки центрального объема Мавзолея и вестибюлей, служащих для входа и выхода. Он соединяет эти три объема в один, что, конечно, явилось верным шагом. При сопоставлении этих рисунков становится понятным, что Мавзолей не столь велик, чтобы его расчленять на отдельные павильоны. Но еще и в этом варианте на фасаде остаются симметричные двери для входа и выхода. На следующем этапе Щусеву приходит в голову мысль создать на Мавзолее трибуны. В центре композиции он намечает ведущую на них лестницу. Недостатки этого эскиза очевидны. Лестница приобретает преобладающее значение над входом и выходом. Венчание в виде звездчатой колоннады лишено необходимой монументальности.

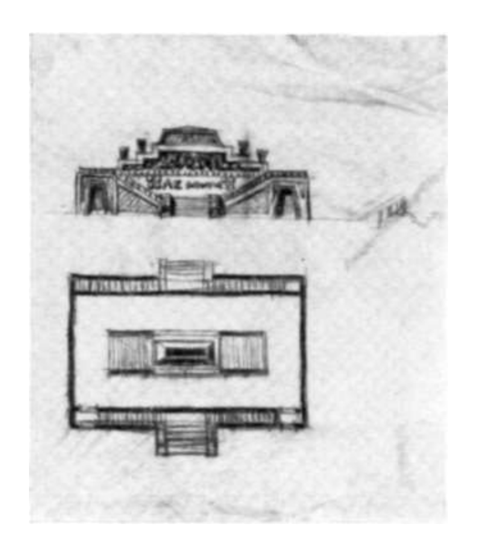








ДЕРЕВЯННЫЙ МАВЗОЛЕЙ В. И. ЛЕНИНА.
ЭСКИЗЫ



ДЕРЕВЯННЫЙ МАВЗОЛЕЙ В. И. ЛЕНИНА. ЭСКИЗЫ

ДЕРЕВЯННЫЙ МАВЗОЛЕЙ В. И. ЛЕНИНА. ОБЩИЙ ВИД

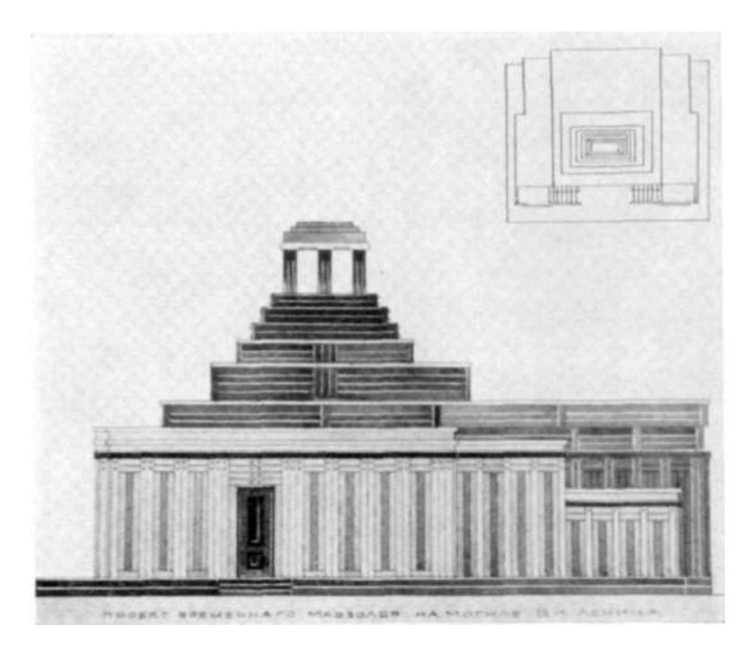


Архитектор отказывается от звездчатой колоннады и рисует монументальное ступенчатое завершение Мавзолея, украшенное барельефами с не вполне понятными на эскизе декоративными формами.

На одном из эскизов сооружение увенчивается саркофагом. Но эта мысль зодчего не получает развития. Он уходит от такого рода ассоциаций и рисует монументальные уступы, украшенные скульптурным барельефом. Однако расположение дверей и лестницы, ведущей на трибуны, сохраняется таким же, как и на предыдущем эскизе.

На дальнейшем этапе работы зодчий приходит, наконец, к мысли об одном, центральном, входе в Мавзолей и расположении надписи непосредственно над ним. Он отказывается также от первого фронтально расположенного лестничного марша. Тем самым лестницы уступают центральное место в композиции входному порталу. В этом же эскизе Щусев находит и удачное решение венчания здания в виде небольшой колоннады очень простой формы, не контрастирующей с монументальными формами сооружения, а как бы рождающейся из них.

Этот эскиз, выполненный в очень маленьком масштабе на клочке бумаги, имеет, однако, внимательно продуманные оба фасада здания и его перспективу. Все композиционные особенности сооружения именно на нем оказались установленными впервые. Однако работа была еще далека от завершения. Предстояло установить пропорции, сопоставить сооружение с архитектурным окружением, отказаться от излишних, усложняющих силуэт и композицию деталей. И только после этого, наконец, проект приобретает необходимую законченность.



ДЕРЕВЯННЫЙ МАВЗОЛЕЙ В. И. ЛЕНИНА. БОКОВОЙ ФАСАД

При замене деревянного временного Мавзолея на постоянный гранитный Щусеву пришлось еще много поработать над его архитектурой. Воплотить в граните формы деревянного Мавзолея механически, без творческой переработки, было невозможно. Строительный материал предъявлял к архитектуре сооружения свои требования. Автор пытался добавить кое-что новое. Так, в одном из эскизов мы видим попытку внести асимметрию в расположение трибуны и придать круглую форму траурному залу. Однако эти попытки носили характер проверки однажды установленных композиционных основ сооружения.

Ступенчатая форма деревянного Мавзолея была элементарнее по сравнению с каменным; уступы образовывали как бы лестницу с ровными или почти ровными ступенями. Каменный же Мавзолей завершается ступенями, скомпонованными в сложном ритме; наибольшая ступень дает возможность почувствовать как бы «кубическую» основу тела Мавзолея, соответствующую форме и размеру траурного зала. Эта «кубоватость» гранитного Мавзолея придает ему монументальность, значительность и центричность.

Щусев в этом произведении опередил свое время. Ему удалось суммировать в нем общественное стремление к новому, к новой архитектурной форме и в то же время сохранить связи с живущими в сознании людей традициями реалистической национальной русской архитектуры.

Отсутствие у сооружения избыточных декоративных элементов, профилей и деталей, простота и ясность архитектурных форм идут об руку с подлинной и предельной монументальностью. Единственным декора-

тивным элементом архитектуры сооружения является Герб Советского государства, изваянный скульптором И. Д. Шадром. Но и он размещен не снаружи, а внутри Мавзолея, напротив главного входа.

Монументальность Мавзолея возникает из его тектонической структуры. Представление о его незыблемости связано с монолитной уступчатой формой. По словам Щусева, «Мавзолей маленький, но его не поднимешь». Его стены выложены из тщательно пригнанных крупных блоков полированного гранита, как бы спаянных между собой. Полированный порфир и гранит подчеркивают драгоценность Мавзолея и одновременно его прочность и монументальность. Гранитные квадры, уложенные один на другой, образуют чеканную ступенчатую форму сооружения, завершенную столь же простой по форме колоннадой.

Простота архитектурных форм Мавзолея — это не абстрактный геометризм; она возникла из конструктивно-тектонической структуры сооружения. Глубокое понимание и удачное использование свойств материала, в данном случае гранита, свидетельствуют о мастерстве зодчего.

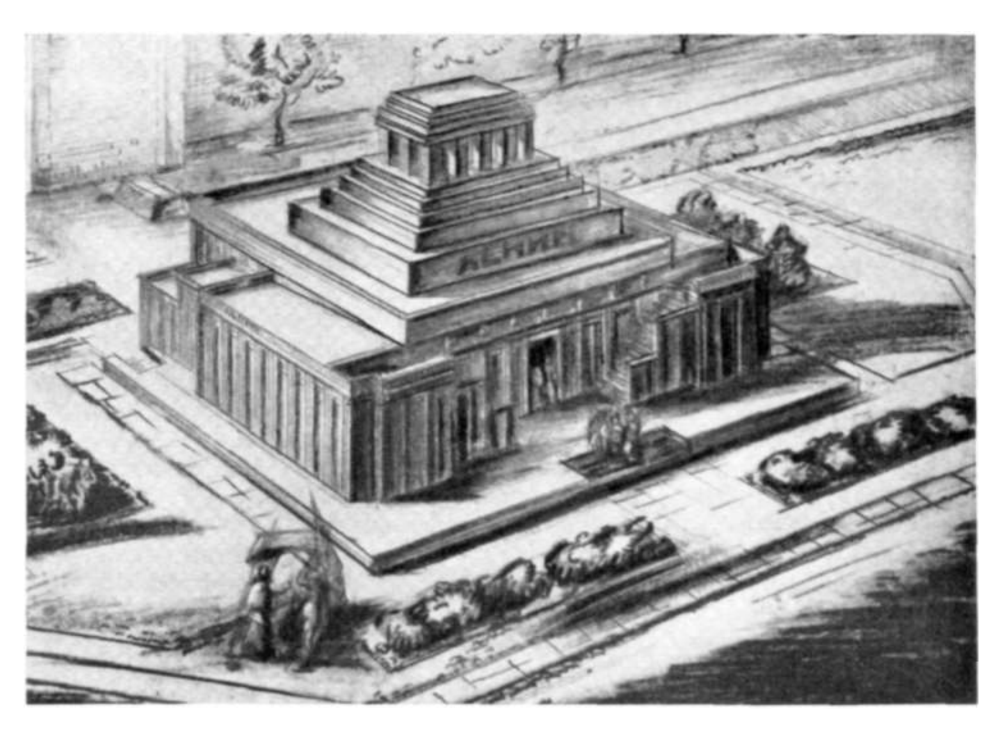
Нет в архитектуре Мавзолея и каких бы то ни было заимствований из богатейшего арсенала национальных архитектурных форм. Но ведь подлинная национальность заключается не в стилистических формах, а в художественных образах, отражающих прогрессивные общественные идеи. Идеи, воплощенные в архитектуре Мавзолея В. И. Ленина, рождены социалистической революцией и, несмотря на их мировое значение, прежде всего русские.

Интересен рассказ Щусева об истории строительства Мавзолея [42].

На следующий день после смерти В. И. Ленина, около 12 часов ночи Щусев был срочно вызван в Колонный зал Дома Союзов. «Несмотря на поздний час, непрерывной волной стекались взволнованные, потрясенные массы к гробу великого человека, величайшего друга трудящихся. В артистической комнате при Колонном зале, куда меня провели, находились члены правительства и комиссия по похоронам В. И. Ленина. От имени правительства мне было дано задание немедленно приступить к проектированию и сооружению временного Мавзолея для гроба Ленина на Красной площади... Я имел время только для того, чтобы захватить необходимые инструменты из своей мастерской, а затем должен был направиться в предоставленное мне для работы помещение. Уже наутро необходимо было приступить к разборке трибун, закладке фундамента и склепа Мавзолея. Прежде чем приступить к эскизу Мавзолея, я пригласил для совещания о его архитектурных принципах Л. А. Веснина и арх. Антипова. На совещании я высказал свои соображения, что силуэт Мавзолея не должен быть высотным, а иметь ступенчатую форму.

Надпись на Мавзолее я предложил простую — одно слово, в котором заключено столько волнующего смысла для всего трудящегося человечества. Это слово — «Ленин»... К четырем часам утра эскизный набросок Мавзолея был готов, я наскоро поставил размеры глубины, высоты и ширины и вызвал конструкторов для подсчета деревянных конструкций.

Ранним утром мной на Красной площади была произведена разбивка плана сооружения, вбиты колышки, ограждавшие место постройки,



ДЕРЕВЯННЫЙ МАВЗОЛЕЙ В. И. ЛЕНИНА. ПЕРСПЕКТИВА.
ИТАЛЬЯНСКИЙ КАРАНДАШ, САНГИНА

и раздались первые взрывы мерзлой земли. Скованная 25-градусными морозами земля не поддавалась лопатам и ломам, и для рытья котлована пришлось взрывать ее с помощью команды подрывников. Взрывные работы заняли почти сутки; только после этого землекопы смогли приступить к рытью котлована.

Тем временем отдел сооружений Московского управления коммунального хозяйства завозил на Красную площадь деревянные брусья и доски, и плотники занимались подготовкой каркаса. Строители время от времени отогревались в специальных палатках военного типа, где были установлены печи...

Планировка Мавзолея была мной рассчитана таким образом, чтобы создать график движения, обеспечивающий беспрерывный пропуск значительных масс народа без сутолоки и пробки. В Мавзолее должны были быть две двери — одна входная, другая выходная. Входя, народ должен был спускаться по лестнице, ведущей в центральный зал с гробом Владимира Ильича, и, обходя его кругом, подниматься по такой же лестнице, ведущей к выходной двери. Для утепления Мавзолея было принято решение выстлать пол, стены и потолок центрального зала двойными досками со слоем чистых опилок между ними. Лестницы оставались холодными. Зал должен был быть декорирован материей по рисункам художника Нивинского.

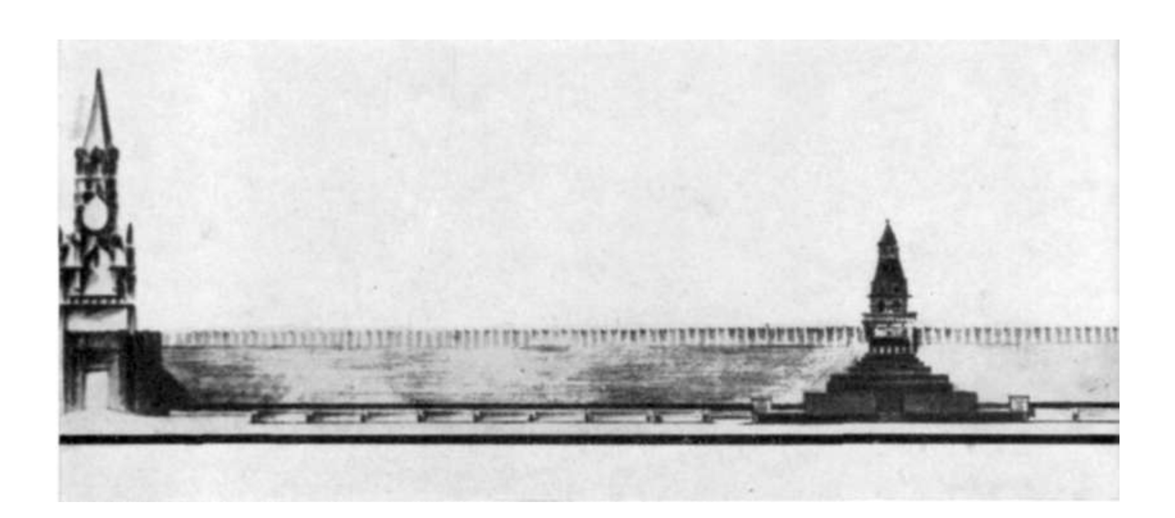


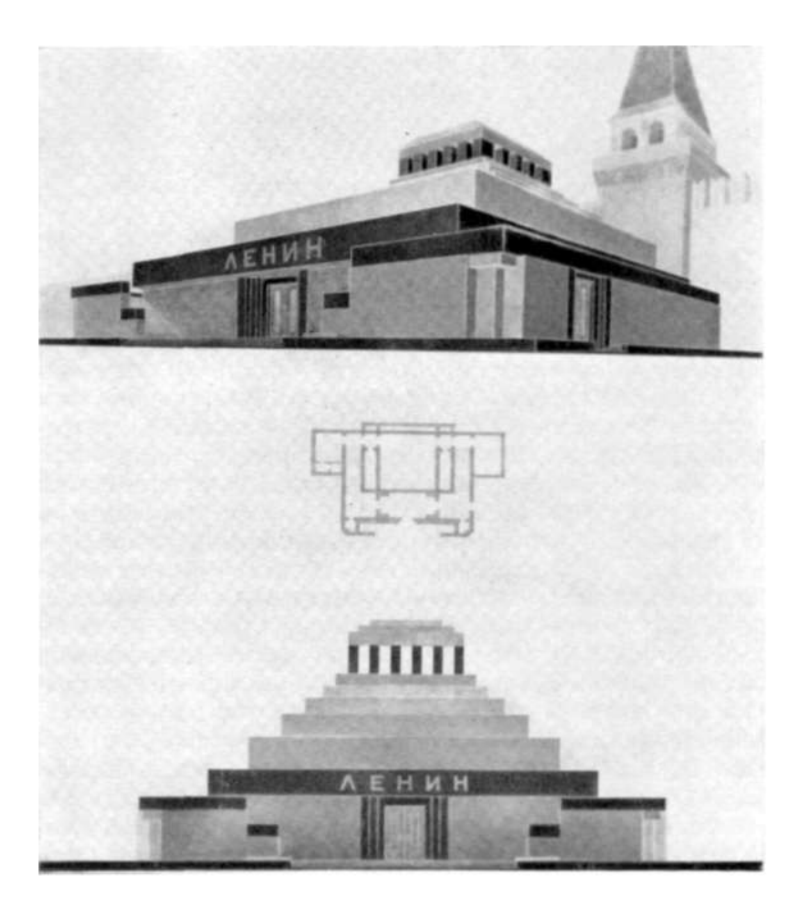
Вся работа по сооружению Мавзолея продолжалась около трех дней; строители удалились с Красной площади в момент, когда уже на нее вступали войска, участвовавшие в похоронах великого вождя».

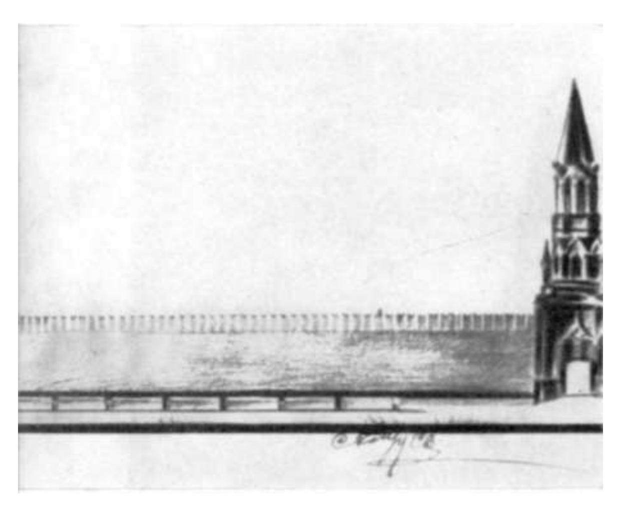
В мае 1924 г. Щусеву было поручено придать Мавзолею монументальную архитектурно-художественную форму, не меняя при этом его конструкции. Он писал, что создать из дерева монументальное сооружение на Красной площади и воплотить в него архитектурную идею, достойную имени В. И. Ленина, было делом нелегким. Щусев предложил идею совместить Мавзолей с трибунами. Этот эскиз был утвержден, и зодчий приступил к разработке детальных чертежей. Он решает покрыть дерево масляным лаком для предохранения его от атмосферных влияний. Деревянные доски сшиваются железными гвоздями с рельефными шляпками.

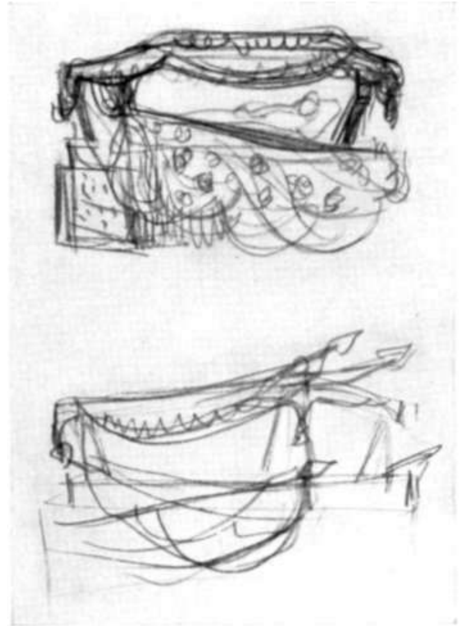
Как уже говорилось, через пять лет Щусев получает новое задание: заменить временный деревянный Мавзолей постоянным каменным, точно воспроизведя его архитектуру.

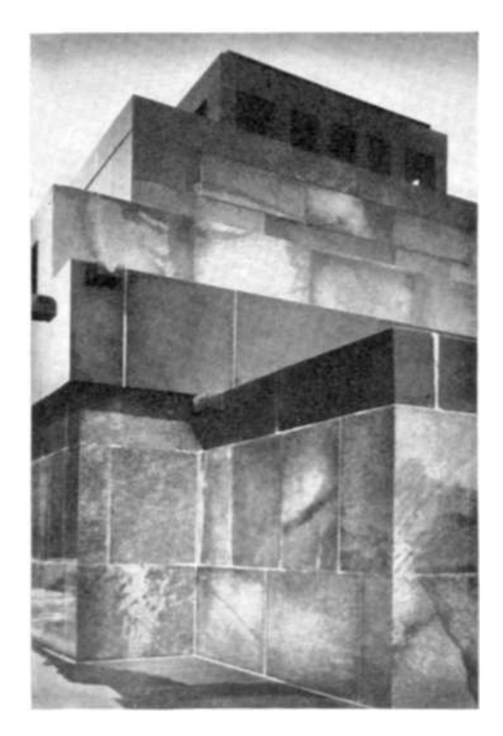
При сооружении Мавзолея использовались исключительно отечественные материалы. Щусев особенно восторгался волынским черным лабрадором с синими прожилками, серым Лабрадором со светлыми блестками и красным гранитом, добывавшимся на Украине. Зодчий вместе с уполномоченным по постройке инженером К. С. Наджаровым по-




ЛЕНИН
ЛЕНИН







МАВЗОЛЕЙ В. И. ЛЕНИНА В АНСАМБЛЕ КРЕМЛЕВСКИХ СООРУЖЕНИЙ

ПРОЕКТ ГРАНИТНОГО МАВЗОЛЕЯ В. И. ЛЕНИНА. ПЕРСПЕКТИВА, ПЛАН, ФАСАД. ЭСКИЗ САРКОФАГА. ФРАГМЕНТ



МАВЗОЛЕЙ В. И. ЛЕНИНА. ОБЩИЙ ВИД

бывал в каменоломнях на Волыни, организовав добычу камня и отправку его в Москву.

При проектировании каменного Мавзолея Щусев сделал его гранитную модель. Мавзолей решено было соорудить на железобетонном каркасе с кирпичным заполнением и облицовкой из красного, серого и черного гранита. Верхняя плита из карельского красного порфира должна была быть приподнята на небольших квадратных в сечении колонках. Стены внутреннего центрального зала из серого и черного лабрадора были разбиты на панели пилястрами из красного порфира и украшены инкрустацией из ярко-красной смальты. Входные и выходные двери, а также и внутренние двери центрального зала окованы медью.

Гроб с телом В. И. Ленина был помещен в стеклянном саркофаге с обрамлением из оксидированной меди. Постамент, на котором помещается саркофаг, был выполнен из монолитного куска черного Лабрадора весом 20 т, доставленного с Волыни на особой платформе. Постамент установлен на возвышении из красного гранита с перилами из того же материала. Над главным входом в Мавзолей уложен еще больший монолит из черного Лабрадора весом 60 т; для перевозки его по Москве пришлось соорудить специальное приспособление. В этом монолите инкрустирована из красного порфира надпись — «Ленин».



МАВЗОЛЕЙ В. И. ЛЕНИНА В АНСАМБЛЕ КРАСНОЙ ПЛОЩАДИ

Особое внимание было обращено на тщательность кладки камня для предохранения от попадания в ее швы дождевой воды. Небольшой уклон гранитной крыши обеспечил сток воды по гранитным лоткам в сторону заднего фасада. Для предохранения Мавзолея от сотрясения при прохождении во время парадов на Красной площади тяжелых танков основание фундаментов было устлано песком. Снаружи Мавзолей освещается прожекторами, установленными на крыше здания ГУМа.

В это же время была произведена реконструкция Красной площади, которая заключалась в сооружении трибун на три тысячи человек по обеим сторонам Мавзолея, в проведении вертикальной планировки площади и вымостке ее брусчаткой, в переносе памятника Минину и Пожарскому на новое место, возле храма Василия Блаженного.

«Масса Мавзолея из полированного красного гранита на фоне Кремлевской стены не спорит, а гармонирует с вертикальными силуэтами башен Красной площади. Эта красная гамма гармонирует и с черными горизонтальными полосами Лабрадора на Мавзолее. Красный и черный цвета — это цвета нашего государственного траурного флага», — пишет Щусев.

Впоследствии Щусев вновь обращается к руководству работами по отделке траурного зала Мавзолея. Он проектирует новый саркофаг

В. И. Ленина, имеющий форму торжественной сени с прозрачными из зеркального стекла стенками.

В это же время происходят некоторые изменения в форме Мавзолея снаружи. На одном из уступов размещается большая центральная правительственная трибуна, для чего устанавливают барьер из полированных гранитных плит. Первоначальный ритм уступов в архитектурной форме Мавзолея оказался несколько искаженным. Работы по устройству центральной трибуны проводились под архитектурным надзором архит. В. А. Михайлова. Щусев рассказывал, что некоторые (подразумевая скульп. С. Д. Меркулова — автора ряда гранитных изваяний В. И. Ленина) предлагали установить на Мавзолее статую В. И. Ленина из красного гранита. Щусев категорически отказывается от этой мысли. Скульптура с ее повествовательными изобразительными средствами, пожалуй, ничего не смогла бы добавить к лаконичному и в то же время красноречивому художественному образу, созданному зодчим.

Выразительности архитектуры Мавзолея способствует то, что он является центром неповторимо прекрасного ансамбля Красной площади. Его композиция центрична, и размещен он по средней поперечной оси площади, отмеченной Сенатской башней и куполом здания Верховного Совета, возвышающегося над Кремлевскими стенами.

Если бы по своим размерам Мавзолей повторял храм Василия Блаженного или Исторический музей, то ансамбль площади немало потерял бы в своем единстве. Если бы Мавзолей значительно превосходил по размерам все сооружения площади, то вокруг него было бы тесно и площади бы не стало. Небольшие размеры Мавзолея продиктованы всем ансамблем площади. А размер самой Красной площади является одним из важнейших условий существования современного прекрасного ансамбля с его центром — Мавзолеем В. И. Ленина.

Мавзолей вдохнул в архитектуру площади новое глубокое идейное содержание и придал ей композиционную завершенность. В ее ансамбль входят чудесные памятники русской архитектуры: стена Кремля — некогда грозная боевая крепость, теперь символ нерушимости Советского государства; Спасская башня с курантами, возвышающаяся как зоркий часовой, бдительно несущий круглосуточную вахту; Покровский собор (храм Василия Блаженного) — монумент победы русского оружия, красочный фейерверк ярчайших образов, рожденных гением русского народа; памятник Минину, призывающему к отпору врагу, и Пожарскому, взявшемуся за м е ч , — свидетельство гражданской доблести русских людей. Все в целом — ансамбль, полный смысла и глубочайшего значения.

Глава 3
МОСПРОЕКТ И ВТОРАЯ АРХИТЕКТУРНАЯ МАСТЕРСКАЯ МОССОВЕТА

Конкурс на проект Дворца Советов всколыхнул всю советскую общественность. Широко обсуждались принципиальные вопросы советской архитектуры. Выставка конкурсных проектов заполнила обширные залы Государственного музея изобразительных искусств. Но из 150 представленных на конкурс проектов удовлетворительных было очень мало.

Совет строительства Дворца Советов, оценивая результаты конкурса, указывал, что ни в одном из представленных проектов не достигнуты монументальность, простота, цельность и изящество архитектурного оформления сооружения. Совет строительства предложил проектировщикам, опираясь на достижения современной архитектурно-строительной техники, направить свои поиски к использованию как новых, так и лучших приемов классической архитектуры.

Проектируя Дворец Советов, Щусев в своем первом варианте пытается следовать по установившимся путям конструктивистской архитектуры. По его первому проекту Дворец Советов является довольно сложным своеобразным механизмом, обеспечивающим технически совершенное «исправление функций», как-то: проведение съездов, «массовых действий», работы секций и т. д., но и только. Основную цель в этом проекте зодчий видел в решении конструктивно-функциональных задач.

Колоссальные трапециевидные аудитории, обеспечивающие хорошую видимость, четкое функциональное членение сооружения, конструктивная целесообразность — вот качества этого проекта.

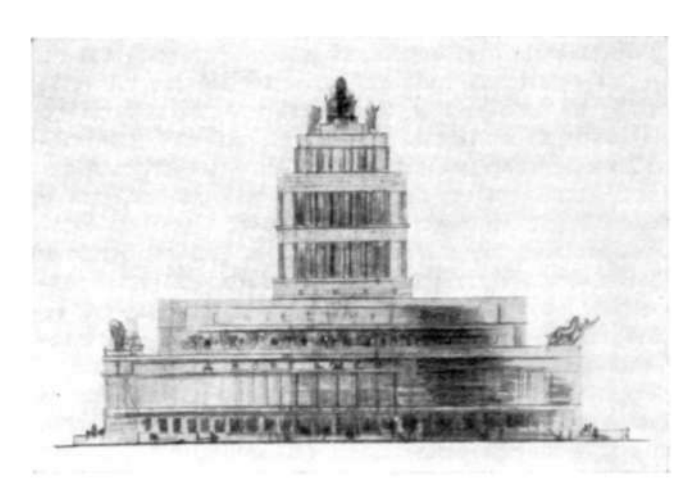
Второй проект Дворца Советов Щусев делает уже исходя из иных принципов — это компактное, овальное в плане внушительное здание, увенчанное башней. Оно массивно и тяжело. Окружающая его колоннада суховата и схематична. Совершенно ясно, что зодчий старательно избегает в своем проекте классических форм или признаков каких бы то ни было исторических стилей. Но принципиально важно, что он наделяет свое сооружение и массой, и весом. К сожалению, и этот проект не удался; сооружение грубо и несовершенно.

Неудача на этом конкурсе постигла всех или почти всех прославленных зодчих. Поражения избежали немногие, отказавшись от участия в конкурсе (среди них А. К. Буров и И. И. Леонидов). Проекты бр. Весниных, М. Я. Гинзбурга, Н. А. Ладовского дискредитировали достижения предыдущих лет. Только проект Ле Корбюзье свидетельствовал в пользу строгой современной архитектурной логики.

Полярно противоположным, но столь же совершенным по мастерству, как и у Ле Корбюзье, был проект Дворца Советов И. В. Жолтовского. Классика, конечно, прекрасная основа для достижения в умелых руках мастера красоты и совершенства, но романтизм художественного образа оказался обращенным в историческое прошлое...

В третьем варианте проекта Дворца Советов Щусев в сотрудничестве с И. В. Жолтовским обращается к классике и следует ее законам. Архитектура сооружения наделяется чертами русского классицизма. Здание принимает простую, четкую прямоугольную форму. Многоколонный портик обращен в сторону Кремля. Стройная многоярусная башня возвышается над зданием Дворца и органически входит как важный элемент в панораму города. (В качестве варианта архитектор предлагает вместо многоколонного портика сложную арочную тему, что, очевидно, менее удачно.)

Как известно, именно конкурс на проект Дворца Советов стал тем рубежом в истории советской архитектуры, с которого начинается следующая фаза ее развития.



ДВОРЕЦ СОВЕТОВ В МОСКВЕ. ЭСКИЗ ФАСАДА

Советские архитекторы в своем большинстве не могли быстро и уверенно встать на новый творческий путь. Молодое поколение, получившее образование во ВХУТЕМАСе, совсем не понимало и не знало классической и русской архитектуры. Предстоял длительный процесс переосмысления архитектурного творчества, протекавший в рамках практической деятельности. Вещественные следы этого учебного процесса в виде сооружений тех лет мы с огорчением встречаем на улицах наших городов.

Первым этапом в этом дружном «штурме» архитектурной классической культуры следует признать работу Моспроекта, объединявшего большой коллектив зодчих. Творческим ядром Моспроекта явился его Архитектурный совет, в который входили все крупные архитекторы столицы. И первое место в этом совете наряду с И. В. Жолтовским принадлежало А. В. Щусеву.

Заседания Совета были исключительно интересны. Аудитория набивалась до отказа. Молодые архитекторы слушали, стараясь не проронить ни слова. Участники совета проникались острым чувством ответственности и соревновались в изощренной критической мысли. В результате критика проектов, предварительных эскизов и вариантов была прямо-таки «убийственной». Работать было очень трудно и в то же время необычайно интересно.

В Моспроекте еще в 1931 г. до организации в его системе творческих проектных мастерских молодые и малоопытные архитекторы Л. И. Савельев и С. А. Стапран приступили к проектированию в конструктивистских формах крупнейшей в Москве гостиницы в Охотном ряду, но новые повышенные требования к архитектурно-художественным качествам сооружения, его ответственное положение в центре города явились причиной серьезной переделки проекта как совершенно неудовлетворительного. Уже произведенные работы не дали возможности вовсе отказаться



ДВОРЕЦ СОВЕТОВ В МОСКВЕ. ПЕРСПЕКТИВА (ВАРИАНТ СДЕЛАН СОВМЕСТНО С И. В. ЖОЛТОВСКИМ)

от проекта и серьезно затруднили его переработку. Попытки отдельных архитекторов исправить проект «на ходу» не привели к желательным результатам. За дело взялся А. В. Щусев.

Авторы первоначального проекта являлись в дальнейшем по сути не более как помощниками Щусева, хотя и сохраняли за собой авторские права. (Впоследствии, в 1937 г., на этой почве возникли между ними и Щусевым серьезные недоразумения.) Для Щусева работа над архитектурой гостиницы «Москва» была вполне закономерным и последовательным творческим этапом, непосредственно связанным со всей его последующей проектной деятельностью.

Перед проектировщиками этой центральной городской гостиницы были поставлены три основные задачи: 1) она должна быть красивой, комфортабельной и не иметь при этом роскоши дурного тона; 2) гостиница должна иметь современные и высококачественные сигнализацию, отопление, вентиляцию, санитарно-техническое оборудование и т. д.; 3) все номера, особенно «люкс», должны быть построены по последнему слову техники. Всю работу необходимо произвести своими силами и из отечественных материалов.

Щусев пишет, что при проектировании гостиницы особенное внимание уделялось отделке номеров. Большое значение проектировщики придавали «культуре мелочи». Из-за того что строительная промышленность в то время еще не изготовляла высококачественных оконных переплетов, санитарно-технического оборудования и даже выключателей, все оборудование пришлось сделать по специальным проектам.

Первая очередь гостиницы «Москва» вмещает в себя кроме жилых номеров магазины, кафе, ресторан, комнаты отдыха, бильярдные, парикмахерскую, медпункты и административные помещения. На плоских кровлях расположены места отдыха для проживающих в гостинице и летние рестораны. В отделке интерьеров применены ценные породы де-



СОБОР СВ. ПЕТРА В РИМЕ. АКВАРЕЛЬ. 1935 г.

рева, искусственный и естественный мрамор, бронза, лепные украшения и скульптура [43].

Последующая очередь строительства гостиницы «Москва» должна была заключаться в сооружении корпусов, выходящих на пл. Революции и на пл. Свердлова. Старое здание «Грандотеля» предполагалось включить в общий архитектурный комплекс новой гостиницы. Со стороны пл. Свердлова должен был быть размещен Большой академический кинотеатр СССР на 4000 мест с фойе, буфетами и т. д. [44].

О характере архитектуры гостиницы Щусев пишет: «Люди попадают в столицу в несколько приподнятом настроении и поместить их в мрачную обстановку было бы неправильным: нужно было создать радостное здание. Я нахожу, что обилие окон придает зданию характер жилого дома, но не обычного жилого дома, а несколько принаряженного, несколько более парадного...

Некоторые утверждают, что в деталях чувствуется эклектизм. Это неверно: дело не в эклектизме, а в плохой связи деталей между собой. Может быть, тут была и моя ошибка, но, с другой стороны, и бригада моя была очень слаба. Мне приходилось учить ее на ходу...» [45].

Железобетонные кессонированные потолки в интерьере и нетолстые, редко расставленные опорные железобетонные столбы вестибюлей, поэтажных холлов получают профилировку на основе форм архитектуры ренессанса без изменения конструктивных размеров. Поэтому перед нами оказалась далеко идущая переработка форм классической архи-

тектуры на основе современных инженерных конструкций и их габаритов. Фасад гостиницы, выходящей на Манежную площадь, оказался иным, чем фасад по Охотному ряду, и не столь удачным. Он раздроблен, здесь мы встречаемся с крупным ордером портика и арочными лоджиями... Возникает трудно разрешаемое противоречие при сопоставлении примененной автором пластической и декоративной формы с конструктивной структурой сооружения.

Поругивать архитектуру гостиницы «Москва» среди архитекторов считается делом обычным, но нам кажется все же бесспорным, что фасад, выходящий на Охотный ряд (ныне проспект К. Маркса), выдержан в жанре гостиницы очень точно. Архитектурные формы, использованные мастером, отнюдь не декоративны, органичны и соразмерны.

Критика фасада, выходящего на Манежную площадь (ныне площадь 50-летия Октября), гораздо более основательна, тем более что этот фасад, несмотря на свое осевое положение, так и не смог войти в ансамбль площади, определившийся такими зданиями, как Арсенальная башня Кремля, Манеж и Университет.

В 1932 г. была предпринята серьезная реорганизация проектного дела. В Москве непосредственно при Моссовете был создан ряд самостоятельных архитектурных проектных мастерских, во главе которых стояли уже зарекомендовавшие себя крупнейшие архитекторы: И. В. Жолтовский, А. В. Щусев, И. А. Фомин, И. А. Голосов и др. Во главу угла было поставлено решение творческих задач. Вокруг мастеров-руководителей мастерских группировались молодые архитекторы в соответствии с их творческим темпераментом, взглядами и пристрастием.

Работа 2-й архитектурной мастерской возглавлялась А. В. Щусевым. У него работали Д. Н. Чечулин, А. В. Куровский, А. К. Ростковский, А. Ф. Жуков, М. В. Посохин, В. С. Биркенберг, Л. С. Теплицкий и др. Все они, несмотря на различный возраст, способности и темперамент, были объединены общностью творческого метода.

«Оригинальность и самобытность в архитектуре... невозможны без прочного базиса освоения гигантского опыта мирового зодчества, архитектурного овладения современной техникой и высоким мастерством. Архитекторы нашей мастерской повышают свою квалификацию изучением лучших образцов архитектуры современности и минувших веков, изучают конструкции, строительные материалы, строительную технику... Принципы, заложенные в классической архитектуре, нам близки, нас увлекает изобретательство и блестящие достижения техники сегодняшнего дня, для нас многое дорого в архитектуре Востока» [46].

Незадолго до организации мастерской Щусев проектирует гостиницу «Москва», об архитектуре которой мы уже говорили. Надо сказать, что с тем же отношением к архитектурной форме, освоению наследия, современным конструкциям мы встречаемся в ряде проектов, выполненных в мастерской. В проектах жилых домов на Ростовской и Смоленской набережных, на Б. Калужской улице и многих других Щусев последовательно, настойчиво пользуется одним и тем же композиционным приемом и одними и теми же архитектурными формами. Аркада верхнего этажа усиливает карнизную тягу. Пятна лоджий-балконов ритмически



ВЕНЕЦИЯ. АКВАРЕЛЬ. 1935 г.

ГОСТИНИЦА «МОСКВА». ОБЩИЙ ВИД СО СТОРОНЫ
ОХОТНОГО РЯДА И ДЕТАЛЬ ФАСАДА



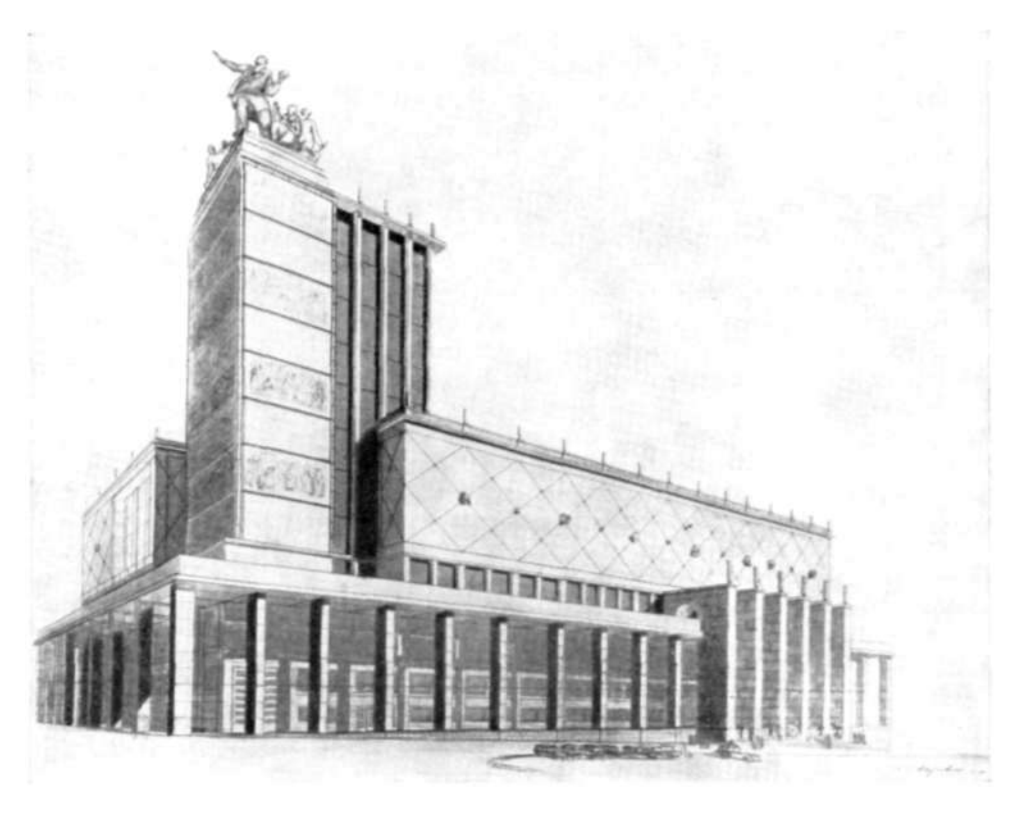
8 Зак. 1135



ГОСТИНИЦА «МОСКВА». ВЕСТИБЮЛЬ

повторяются в тех же формах, что и на гостинице. Торцовые части зданий близки по своим формам к угловым «ризалитам» — башням гостиницы. Подобный характер архитектуры присутствует в проекте Центрального Дома колхозника и во многих других проектах. В интерьерах повторяется мотив квадратных в сечении, широко расставленных столбов с коринфской, произвольно трактованной капителью, поддерживающих кессонированный потолок.

А. В. Щусев смело, по-своему пересматривает пропорциональные соотношения, относящиеся к тектонике классического ордера, сложившегося на основе таких строительных материалов, как камень и мрамор. Зодчий подвергает пластической обработке железобетонный костяк сооружения, сохраняя общие пропорции железобетонных конструкций. Обращаясь к классике, Щусев не хочет проститься с характерными для современной строительной техники габаритами и ищет синтез того и другого. Эти попытки далеко не во всех случаях увенчиваются успехом. Классические темы архитектурного убранства — капители, карнизы, кессоны в несвойственных для них пропорциях в ряде случаев оказываются вовсе неудачными.



ТЕАТР НА ПЛОЩАДИ МАЯКОВСКОГО В МОСКВЕ. ПЕРСПЕКТИВА. 1934 г.

Одним из проектов Щусева, в которых он пытался разработать архитектуру сооружения на основе классических принципов и одновременно «новой» формы, был проект театра на Триумфальной площади (1933 г.)[47].

Крупной удачей автора на пути поисков пластической формы современных железобетонных конструкций с присущими им габаритами является архитектура ИМЭЛ в Тбилиси, но к этому успеху ведет тернистый путь многих попыток, проб и разочарований. Зодчий проявил много твердости, уверенности в правоте своих творческих исканий и в конце концов добился определенных результатов.

Ряд проектов и сооружений Щусева, начиная с гостиницы «Москва» и кончая, на определенном этапе, зданием ИМЭЛ в Тбилиси, объединен стремлением автора к созданию новой архитектурной формы, нового стиля.

Надо сказать, что поклонники чистой архитектурной классики негодовали, видя столь вольное обращение с ее канонами; не менее возмущены были и сторонники конструктивной, до конца «современной» архитектуры, принципиальные противники старых исторических форм. Щусев оказался между двумя огнями. Отсюда легенда о непринципиальности

его творчества. На самом же деле он был зодчим, следовавшим путями новаторства, но не порывал нитей преемственности; он стремился быть и современным, и следовать классическим, а в таком произведении, как ИМЭЛ, и национальным традициям.

Первым произведением Щусева после революции был проект перепланировки Москвы, которым он был занят в течение ряда лет, возглавляя коллектив молодых архитекторов.

В этом проекте зодчий стремился сохранить исторически сложившееся лицо города. Он освобождал Москву от уродующей ее хаотической застройки, расчищал архитектурные ансамбли от захламляющих их сооружений.

Новые ансамбли возникали в результате развития и совершенствования исторических ансамблей города. А большой, совершенно новый ансамбль правительственных, административных деловых зданий располагался на свободных территориях вне старого центра города.

От зодчих, занятых реконструкцией старых русских городов, требуется много таланта, такта и умения, чтобы формы, в которые облекается современное строительство, пришли в органичную связь с прогрессивными чертами архитектуры старого города. Для творчества А. В. Щусева характерно, что его градостроительные замыслы были всегда обусловлены художественно-эмоциональным чувством — архитектурным образом города. Именно эта черта выгодно отличала его от градостроителей, мышление которых подчас ограничивалось двумя измерениями «плоских» проектировщиков, не ставивших перед собой каких-либо художественных задач. Щусев основательно опасался, что пренебрежение к искусству архитектуры оставит после себя трудно изживаемый след.

Выступая на I Всесоюзном съезде по гражданскому и инженерному строительству, А. В. Щусев говорил, что «роль архитектуры должна быть достаточно выявлена во всех начинаниях, которые в настоящее время предпринимаются». И далее заявлял еще определеннее: «У нас сейчас стоит вопрос о том, нужна ли архитектура, или же архитекторы — такие люди, которых можно вымахнуть из жизни, потому что они не нужны»[48].

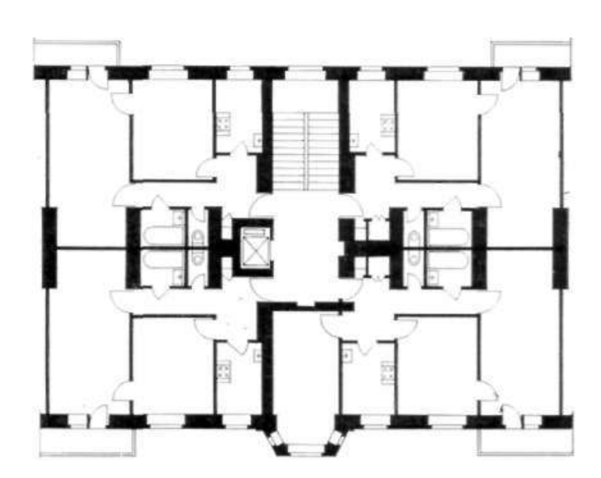
Однако борьба за права архитектуры в современном строительстве отнюдь не означает пренебрежения со стороны зодчего к вопросам утилитарно-технического характера.

Щусев внимательно относился ко всему сложному комплексу вопросов, встающих перед градостроителем, и серьезно изучал не только отечественный, но и зарубежный опыт.

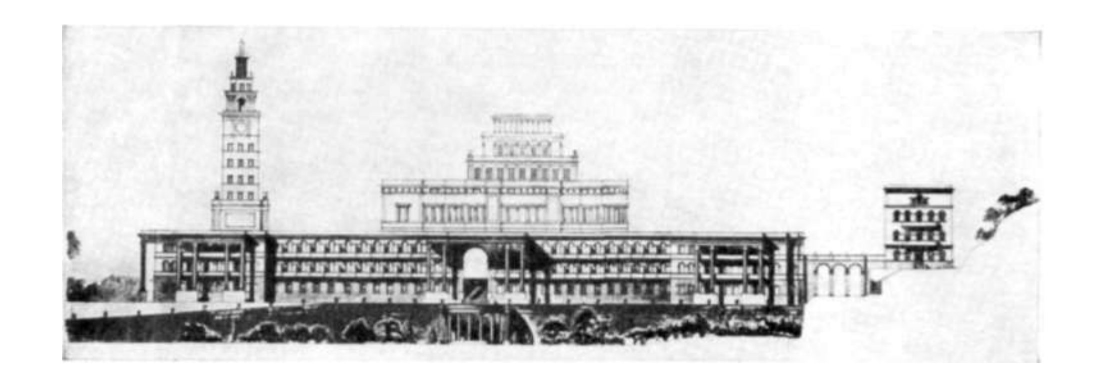
Свои впечатления о крупнейших европейских городах, которые он посетил в 1935 г., Щусев изложил в специальных статьях. «Попадая за границу, советский архитектор невольно начинает изучать архитектуру и строительство европейских городов, критикуя недостатки и заимствуя все то, чем можно воспользоваться для нашего строительства».



ЖИЛОЙ ДОМ НА СМОЛЕНСКОЙ НАБЕРЕЖНОЙ В МОСКВЕ. ФАСАД И ПЛАН ТИПОВОЙ ЯЧЕЙКИ. 1939 г.



КУРОРТ ПСЫРЦХА. ПРОЕКТ РЕКОНСТРУКЦИИ ГЛАВНОГО ЗДАНИЯ



«Конечно, Америка... добилась больших достижений, чем Европа. Однако при своем большом техническом прогрессе ни Европа, ни Америка в области архитектуры не дали за последние годы никаких особых ценностей. Внешность и интерьер архитектурных построек носят исключительно утилитарный характер; постройки ценны только своим прекрасным исполнением. В своих стремлениях создать новую советскую архитектуру мы идем значительно дальше, и это находит признание со стороны европейских архитекторов: они ждут от нас нового в отношении архитектурных идей»[49].

Щусев отдает должное высоким качествам ансамблей Парижа. Отмечает интересные для нас особенности в планировке города, например устройство двойных набережных, верхних и нижних, обсаженных большими деревьями. (Проектируя Ростовскую набережную в Москве, Щусев повторяет этот же планировочный прием, имеющий большое функциональное значение и архитектурный эффект.)

«Париж с его традиционными мансардными крышами, покрытыми плитками графита, начинает изменять свой внешний облик. Плоская крыша вытесняет мансарду... Большое применение в новом строительстве Парижа находят принципы популярного у нас арх. Корбюзье, изложенные в его книгах...

Нам удалось побывать у Корбюзье, — рассказывает Алексей Викторович, — в его новом многоэтажном доме, выстроенном в районе Булонского леса. Квартира самого Корбюзье находится в верхнем этаже и выходит на плоскую крышу. С восторгом энтузиаста Корбюзье говорил нам о том, как он «ловит» лучи солнца через стеклянное отверстие, устроенное в потолке.

Присущие ему изобретательность и остроумие дали много удобств индивидуальному жилищу архитектора. Но архитектурно-художественное содержание деталей его квартиры осталось прежним — это простые аскетические формы, к которым прибавилось лишь несколько мраморных торсов античных и современных статуй».

Утилитаризм, возведенный в догму, — вот характеристика архитектурно-художественной тенденции, с грустью наблюдаемой Щусевым. «...Город Брюссель, — пишет в своей второй статье А. В. Щусев, — с концентрическими, подобно московским, бульварами носит в некоторых частях средневековый облик, несмотря на то, что лет шестьдесят назад город был перепланирован, перестроен, прорезан большими бульварами-магистралями. При этой перепланировке была проявлена большая забота о старых, архитектурно интересных частях города. Площади, представляющие собой ансамбли зданий различных эпох, с золочеными скульптурными фигурами, орнаментами XVII века, готическими стрельчатыми сводами и колоннами XIV века...»[50].

В архитектуре Брюсселя зодчий отмечает ту особенность, которую он хотел бы видеть и в нашей градостроительной практике, — заботу о старых архитектурно интересных частях города. Бережное отношение к памятникам неизменно служило одним из критериев, с которыми зодчий подходил к оценке градостроительных достоинств в реконструкции старинных городов.

«Вена, в которую я попал после тридцатилетнего перерыва, сделалась сейчас тихим городом, подобным старым итальянским городам, однако отличающимся от них образцовой чистотой улиц и порядком уличного движения.

Печать увядания лежит на императорских дворцах и садах, выходящих на ринги. Задают тон музеи, впитавшие в себя лучшие произведения искусства, собранные из всех дворцов... Особенно хорош зал государственного музея с портретами Марии-Терезии и ее сестер — серия портретов, писанная Веласкесом. Кажется, будто портреты сделаны в наше время после импрессионистского периода, когда цветовая гамма академических коричневых тонов уступила место ярким красочным светлым сочетаниям. По ясности техники и гамме своих красок Веласкес мне кажется созвучным нашей эпохе; по мастерству живописи и синтезу оформления плоскостей Веласкес является художником, созвучным современной живописи». Щусев последовательно борется за реалистическое искусство и к слову приводит пример Веласкеса.

Щусев указывает на быстрый рост столицы Чехословакии — Праги. «Прага — древний город с кремлем, не уступающим по художественным достоинствам Московскому Кремлю, с прекрасными архитектурными памятниками готики, ренессанса и барокко. Отдавая дань конструктивизму, этот город настроил немало новых зданий, являющихся продуктом творчества молодых архитекторов, объединившихся в журнале «Ставба» («Стройка»)... В своих конструктивистских сооружениях чешские архитекторы применили все достижения новейшей техники... Правда, в беседах с архитекторами чувствуется некоторая неудовлетворенность зданиями новой архитектуры, так контрастирующей со старой Прагой и ее легкими остроконечными башнями готических соборов и дворцов».

Резюмируя свои впечатления, зодчий отмечает успехи строительной техники Европы за последние шесть лет и в то же время с горечью рассказывает о тяжелом материальном положении европейских архитекторов, которые из-за ничтожных размеров строительства не имеют работы.

Заканчивая статью, Алексей Викторович говорит об интересе к нашей архитектуре в среде зарубежных зодчих, указывая, что при условии совершенствования строительной техники советская архитектура сможет занять в Европе такое же видное место, как театр и другие виды советского искусства.

Очень интересна напечатанная несколько раньше в «Архитектурной газете» статья А. В. Щусева «Городские площади»[51]. Содержащаяся в ней классификация основывается не на композиционных, а на жанровых особенностях. Щусев указывает на пять типов площадей, наиболее характерных для современного советского города:

1. Площади перед зданиями райсоветов и другими общественными зданиями. Им свойственна прямая связь с главными улицами города, и оформляются они группами соответствующих зданий и памятниками.

2. Площади разгрузочные для внутригородского движения, образующиеся на перекрестках крупных улиц города. Примером служит московская площадь Дзержинского.

3. Площади со скверами, предназначенные для детей. Они должны находиться в стороне от большого движения, чтобы детям не приходилось пересекать транспортные магистрали города. Эту же роль могут играть и бульвары. Такие площади следует располагать вблизи больших жилых комбинатов или внутри крупных кварталов.

4. Предвокзальные площади, площади перед стадионами и парками культуры, имеющие транспортное значение.

5. Площади «высшего типа», которые создаются перед Дворцами Советов или Домами правительств в крупнейших городах Советского Союза. Они предназначены для массовых демонстраций. В их создании должны принимать участие, обязательно в порядке конкурса, лучшие архитектурные силы.

«Можно признать, — говорит Щусев, — что даже плохо застроенный город, имеющий несколько хорошо оформленных площадей в центральных и наиболее важных его жилых частях, может иметь культурный вид. Поэтому площадь как таковая в городском строительстве является одним из главных элементов городской планировки».

Эта статья А. В. Щусева — прекрасный фрагмент теории градостроительства, предметом которой является само существо градостроительных проблем.

Для А. В. Щусева важнейшей темой для серьезных раздумий, анализа и творчества являлась реконструкция Москвы. Город, полный следов величавого исторического прошлого, хотя и изуродованный хаотической застройкой XIX—XX вв., реконструируется и преображается в современный столичный социалистический город. В коллективном труде по разработке генерального плана реконструкции Москвы Щусеву досталась львиная доля.

В журнале «Плановое хозяйство» он публикует большую статью с подробным анализом перспективного плана реконструкции Москвы [52]. Осведомленность во всех деталях плана, даже относящихся к узко техническим вопросам, говорит о самом непосредственном участии зодчего в его разработке.

Щусев представляет себе Москву с новыми домами-гигантами, среди которых расположен Кремль «как драгоценный кусок старой архитектуры со своими башнями и золотыми верхушками». Об исторических архитектурных ансамблях Москвы Щусев говорит, как о «живой книге ее истории». Генеральный план реконструкции Москвы, утвержденный в 1935 г., он характеризует как одно из важных завоеваний социалистического планирования [53]. Важнейшим требованием для претворения его в жизнь зодчий считает четкость в производстве работ и хорошо продуманную и своевременную подготовку строительства.

Анализируя архитектуру старой Москвы, Щусев отмечает ее бессистемность. Он говорит, что Москва несет на себе следы различных стилей и влияний иностранных и отечественных школ. «Новой Москве нужен свой социалистический стиль. Не отказываясь от всего ценного, что име-

ется в архитектуре прошлого, перерабатывая его критически, строители новой великой Москвы должны создать новый стиль, соответствующий эпохе творения социалистического общества».

В своих статьях, высказываниях он постоянно возвращается к архитектуре Москвы, причем вопросы архитектурно-художественные у него постоянно и теснейшим образом переплетаются с инженерно-техническими.

В своей статье «Магистрали новой Москвы»[54] Щусев, высказывая свои суждения о таких деталях планировочного дела, как ширина тротуаров, возраст лип, одновременно не забывает о сохранении наилучших перспектив, открывающихся на Кремль. Говоря о планировке проспекта Дворца Советов, указывает, что предлагаемая И. В. Жолтовским подсыпка проспекта у Александровского сада испортит вид на Кремль. Более правильным он считал решение поперечного профиля этой части будущего центрального проспекта города в двух уровнях по принципу террасного построения садов Тюильри в Париже.

Большое значение А. В. Щусев придавал проблемам вентиляции города и организации движения на перекрестках. Эти вопросы благодаря быстрому развитию автомобильного транспорта становятся все более актуальными. Он пишет: «Чтобы решить эту задачу удовлетворительно, придется пойти на радикальные меры, вплоть до изменения трасс некоторых существующих магистралей и, может быть, прокладки новых магистралей и путем передвижки домов.

К организации движения на перекрестках нужно подходить дифференцированно. В некоторых точках пересечения основных радиусов с кольцевыми магистралями нет другого выхода, кроме решения пересечения в двух уровнях. Это довольно сложно технически и требует больших затрат, но обойтись без подобной развязки основных узлов нам не удастся. Поэтому вполне своевременно заняться этой проблемой вплотную уже в самое ближайшее время».

Щусев говорил о необходимости возведения в условиях современной застройки Москвы нескольких домов-башен, но не подозревал, что они так скоро из области далекой перспективы станут реальностью.

Заботы А. В, Щусева об архитектуре Москвы выражались не только в повседневном участии его в архитектурных и экспертных советах города, в общем руководстве архитектурно-планировочными проектными организациями и в выступлениях в печати или на архитектурных съездах. Он не ограничивался своей плодотворной критической, консультативной и публицистической деятельностью. Он разрабатывает целый ряд проектов реконструкции отдельных «кусков» Москвы.

Как уже говорилось, под руководством А. В. Щусева была осуществлена реконструкция Красной площади. Сооружая гостиницу «Москва» в Охотном ряду, он задумывается о реконструкции и застройке группы центральных площадей города — Охотного ряда, Свердлова, Революции и Манежной. Площадь Охотного ряда зодчий рассматривает как административную площадь, застраиваемую с одной стороны новым зданием СТО (ныне здание Совета Министров), а с другой — гостиницей «Москва»[55]. Эта площадь вместе с площадями Свердлова, Революции,

Манежной и Красной образует единую пространственно-планировочную систему.

Особое внимание Щусева привлекала к себе площадь Свердлова, представлявшая в прошлом целостный архитектурный ансамбль. Уже в конце XIX в. она была застроена совершенно различными по массам, ритму и стилю зданиями, которые в совокупности с остатками старого ансамбля явили собой, по словам Щусева, «подлинно архитектурную какофонию». Поэтому зодчий поставил перед собой задачу создания архитектурного ансамбля, в котором было бы учтено и значение площади как центральной площади столицы, и высота новых зданий и было бы предусмотрено устройство лестницы для непосредственной связи площади Свердлова и Красной площади, а также частичная реконструкция Малого театра, гостиницы «Метрополь» и вестибюля метро.

Еще до Щусева идею реконструкции части площади Свердлова, примыкающей к Большому театру, разрабатывал И. В. Жолтовский. «Приняв за основной модуль площади высоту колонны Большого театра, — пишет Щусев, — И. В. Жолтовский создал меньший пропорциональный ордер, которым он закрыл здание Мосторга и частично фасады Малого и Детского театров. Этим он стремился создать подходящий фон и выделить объем Большого театра. В своем эффектном проекте... И. В. Жолтовский не затронул, однако, второй половины площади, на которую выходят гостиницы «Москва» и «Метрополь». Не разрешил он также (а только схематически наметил) вопроса о лестнице, ведущей на Красную площадь» [56].

К рассмотрению ансамбля площадей Охотного ряда, Свердлова и Революции Щусев обращается в связи со строительством гостиницы «Москва». В связи с проектированием театра на углу Триумфальной площади и улицы Горького он занялся и реконструкцией Триумфальной площади, а вслед за тем улицы Горького и даже Ленинградского шоссе. Это было еще в 1932 г.

Щусевский проект реконструкции Триумфальной площади предусматривал в центре сквер с подпорной стеной со стороны площади Восстания. В сквере памятник и фонтан. 2-я Брестская улица перекрывается аркой, что превращает ее во внутриквартальный проезд. Параллельно улице Горького (через сад «Аквариум») пробивается новая транспортная артерия, которая освобождает улицу Горького от избытка транспорта на всем ее протяжении до Ленинградского шоссе. Все возводимые вновь строения площади (театр, здание Межрабпрома и Центрального управления гострудсберкасс) объединяются в единое архитектурное целое колоннадой высотой в два этажа.

Следующей задачей Щусева было составление проекта реконструкции Ленинградского шоссе от Белорусского вокзала до Петровского парка. Эта магистраль шириной 120 м была беспорядочно засажена зеленью и очень плохо застроена.

А. В. Щусев с богатой творческой фантазией, но неизменно в соответствии с реальной обстановкой набрасывает в своем воображении контуры будущей архитектуры данного радиуса столицы [57]. Он определяет специфические качества застройки каждого участка магистрали,

говорит о въезде в город, о создании жилого массива в связи с живописным контуром берегов водохранилища, о живописной застройке магистрали с отступами от красной линии и одновременно с разнообразным силуэтом возводимых зданий, об общественных и жилых зданиях, сочетающихся в своеобразные ансамбли, указывает на «узловые» точки в застройке магистрали, такие, как площадь у пересечения Волоколамского и Ленинградского шоссе. В этой газетной статье Щусев как бы рисует портрет магистрали. Перед нами встают яркие образы ансамблей прекрасного нового города.

В 1936 г. Щусев приступает к разработке проекта 9—10-этажных жилых домов, предполагаемых к постройке на улице Горького с правой стороны, если идти от Охотного ряда к Советской площади.

Улица Горького на этом участке в соответствии с планом реконструкции Москвы расширяется в среднем до 50 м. По проекту Щусева следовало на протяжении полукилометра соорудить всего два дома. При этом Георгиевский переулок вышел бы на улицу Горького через арку, «подобно Галерной улице в Ленинграде, выходящей аркой на Сенатскую площадь». Первый дом должен был располагаться от здания Комитета СТО до проезда Художественного театра и второй — до Советской площади.

Зодчий предусматривал и организацию производства строительных работ. Он указывал, что из-за стесненности строительных площадок здесь найдут применение новейшие способы механизации подачи и укладки строительных материалов.

«Базой нового строительства, — писал Щусев, — явятся заводы строительных материалов и стройдеталей, строящиеся в настоящее время в Москве».

«Двадцатого апреля 1937 г. СНК СССР утвердил проект реконструкции улицы Горького от Охотного ряда до Советской площади, составленный 2-й архитектурной планировочной мастерской Моссовета, — пишет «Архитектурная газета» [58].

Как мы видим, к улице Горького Щусев обращается в своей проектной практике несколько раз, но, к сожалению, она «как заколдованная» не давалась ему и приносила разочарование одно за другим. Сооружения, которые он проектировал, были выстроены по проектам других зодчих, бесспорно уступающих ему по таланту и мастерству.

В самом деле, в 1923 г. Щусев сооружает прекрасный портик на Советской площади, впоследствии разобранный. В 1925 г. Щусев создает признанный лучшим по конкурсу проект Центрального телеграфа, но сооружает это здание по заведомо худшему проекту И. И. Рерберг. В 1933 г. Щусев тщательно разрабатывает проект театра на пл. Маяковского, однако строится это здание в конечном итоге по проекту архитекторов Д. Н. Чечулина и К. К. Орлова. И, наконец, Щусеву не удается также завершить по своему проекту застройку реконструируемой улицы Горького жилыми домами. Разработанные им планы, объемная компози-

ция и даже предложения по организации строительства были реализованы в проектах А. Г. Мордвинова.

Приблизительно в эти же годы (1934—1935 гг.) Щусев работает над реконструкцией Ростовской и Смоленской набережных левого берега Москвы-реки, расположенных у Бородинского моста. Было решено строить на набережных жилые дома 8—9-этажной высоты и только в некоторых местах, во избежание монотонной линии застройки, увеличивать высоту до 14 этажей[59].

Несмотря на развернувшиеся в довоенные годы работы по застройке этих набережных, сооружены были лишь несколько отдельных жилых домов, принадлежавших различным застройщикам, да и то ни один из них не был закончен полностью. На Ростовской набережной была возведена только небольшая часть полуциркульного в плане здания, которая много лет одиноко и довольно нескладно высилась среди окружающей ее малоэтажной застройки. Отдельные здания, построенные на Смоленской набережной[60], тоже, к сожалению, не представляют собой сколько-нибудь завершенного ансамбля. Строительство, отданное в руки различных организаций, было лишено основного принципа, заложенного в проекте Щусева, — комплексности застройки, от которой зависит качество архитектурного ансамбля.

Проект ансамбля жилых домов, создающих живописную панораму набережной, расположенной по склону берега в двух ярусах, обладал бесспорным единством, выразительностью, монументальным характером и богатством силуэта.

Следующим шагом в развитии архитектурных форм жилых зданий являются проекты Щусева Центрального Дома колхозника[61] и жилого дома на Большой Калужской ул.

В 1939—1940 гг. Щусев берется за составление проекта реконструкции Садового кольца в его замоскворецкой части, от Крымского до Краснохолмского моста. Эта работа возникла в какой-то связи с проектированием ряда жилых домов на левой стороне Большой Калужской улицы (ныне Ленинский проспект).

А. В. Щусев внимательно прослеживает Садовое кольцо на этом его отрезке, определяя ширину проезжей части, тротуаров, будущих «красных линий» и устанавливая характер его застройки. Одновременно он рисует ряд нарядных перспектив реконструируемых Добрынинской и Октябрьской площадей.

Однако и в этом случае зодчему не удается реализовать свои идеи и довести дело до конца. Его эскизы реконструкции этих важных магистралей и площадей города сослужили свою службу лишь в качестве первоначальной планировочной идеи.

Из обширных замыслов, относящихся к застройке Б. Калужской улицы, Щусеву удается осуществить строительство только одного жи-



ЖИЛОЙ ДОМ НА БОЛЬШОЙ КАЛУЖСКОЙ УЛ.
В МОСКВЕ

лого дома для Академии наук (д. № 13), который по замыслу является лишь боковым корпусом, фланкирующим еще больший по размеру дом. Композиция выстроенного дома сама по себе не может рассматриваться как нечто законченное. Впоследствии рядом с этим жилым домом Академии наук сооружается жилой дом по проекту И. В. Жолтовского (д. № 11). Этот дом возведен в полном соответствии с проектом, что вряд ли делает правомочным сравнение обоих домов между собой.

У Жолтовского основой композиции здания является стена, причем предельно стандартизованные окна не принимаются во внимание композицией фасада; на главном фасаде нет ни балконов, ни лоджий, ни эркеров. Щусев же, напротив, широко использует в архитектуре дома все эти элементы.

Художественная идея в произведениях Жолтовского сопоставляется с назначением сооружения лишь в самой общей форме. Щусев же создает свои художественные образы непременно как производные от конкретного назначения каждой данной постройки. Художественная идея у него возникает из того, что мы называем жанровой сущностью произведения.

Важную роль в сложении ансамбля центра Москвы играет архитектура сооруженного по проекту А. В. Щусева Москворецкого моста (1939—1940 гг.). Он является как бы продолжением так называемой Васильевской площади, образованной между храмом Василия Блаженного и Москвой-рекой.



ЖИЛОЙ ДОМ ГАБТ В БРЮСОВСКОМ ПЕРЕУЛКЕ В МОСКВЕ

ПАВИЛЬОН СССР НА МЕЖДУНАРОДНОЙ ВЫСТАВКЕ В ПАРИЖЕ. ПЕРСПЕКТИВА. 1937 г.



Этот новый мост перекинут не только через реку, но и через набережные, по которым возможно сквозное движение. С ряда точек зрения, например с Раушской набережной, он заслоняет собой Кремль, и это его серьезный недостаток. Но он вытекает из транспортных условий современного столичного города, и архитектор в этом вопросе уже бессилен. Большие масштабы новых сооружений, конечно, часто приходят в противоречие со старыми сооружениями города. Например, дом Совета Министров в Охотном ряду кажется великаном рядом со старинным зданием Дома Союзов. Так и Москворецкий мост, как, впрочем, и другие новые мосты через Москву-реку, является великаном по отношению к старой застройке набережных и скромным размерам реки. Несогласованность новых и старых масштабов — важнейшая архитектурная проблема, от решения которой зависит судьба многих прекрасных ансамблей города; она требует от зодчих градостроителей много внимания, такта и изобретательности.

По своим архитектурным формам мост очень прост. Его главный пролет представляет собой легкую изящную и смелую железобетонную арку-свод с очень небольшой стрелой подъема. Облицован мост розовым гранитом. На двух высоких пьедесталах у опоры моста зодчий предполагал установить две скульптурные группы, но они до сих пор не установлены и, возможно, к лучшему. Скульптуры должны обладать очень высокими качествами, чтобы с правом занимать столь ответственное место.

Создание так называемой Васильевской площади служит развитием и непосредственным про-

должением реконструкции Красной площади. Роль Щусева в создании архитектурного ансамбля этих двух площадей очень велика. Работая над архитектурой Мавзолея, а через 10 лет над архитектурой Москворецкого моста, он установил основные композиционные черты новых ансамблей, образованных с определяющим участием таких замечательных памятников русской архитектуры, какими являются Кремль с его башнями и храм Покрова, что на рву (храм Василия Блаженного).

Как мы уже убедились, Щусев, проектируя любое в той или иной мере значительное сооружение, неизменно обдумывает архитектурный ансамбль всего прилежащего к нему района города. Этому принципу он остается неизменно верен. Так, приступая к составлению проекта главного здания Академии наук на Крымской набережной, против ЦПКиО, зодчий делает проектные предложения, относящиеся к площади перед входом в парк и к архитектуре самого входа. К сожалению, эти предложения не были изучены и реализованы. Более того, Щусев делает эскиз планировки всего района вплоть до Кремля. Он пишет о группе площадей правого берега Москвы-реки: «Вся эта часть города с островком на реке по своей конфигурации близко напоминает часть Парижа с островом «Ситэ». Направление «стрелки» острова Ситэ ориентировано на запад, как и в Москве. Магистраль Дворца Советов, ведущая на Лужники и затем по мосту поднимающаяся на Ленинские горы в юго-западный нагорный район, смело могла бы поспорить в будущем с авеню Елисейских полей. Выгодное положение всего приречного района Москвы обязывает отнестись к его планировке и застройке с особенным вниманием и вдумчивостью»[62].

«Связующим звеном площади Дворца Советов с правым берегом реки являются два моста, ведущих к замыканию кольца А через островок и Замоскворечье в полный круг. Вогнутая линия мостов дает возможность сделать остановку посредине островка и связать будущий монумент Челюскинцев[63] с полотном мостов. На самой стрелке при этом образуется площадка, напоминающая мыс на острове реки Сены в Париже.

Дальнейшее движение к площади Парка культуры и отдыха идет по набережной правого берега реки, на которой должны строиться крупные общественные здания новой Москвы, а именно Дворец молодежи и здание Академии наук.

Оба здания по плану прекрасно вписываются в контуры беспорядочно застроенного в настоящее время участка и дают как бы дворцовую набережную, расположенную против Дворца Советов. Во время прогулок по набережной перспективы на него будут живописно меняться, что крайне желательно в художественно-архитектурном отношении».

Видя неполадки в застройке Москвы и создании ее ансамблей, он не раз считал своим гражданским долгом поднять голос в защиту основных принципов социалистического градостроительства. Так, в одной из своих статей он пишет:

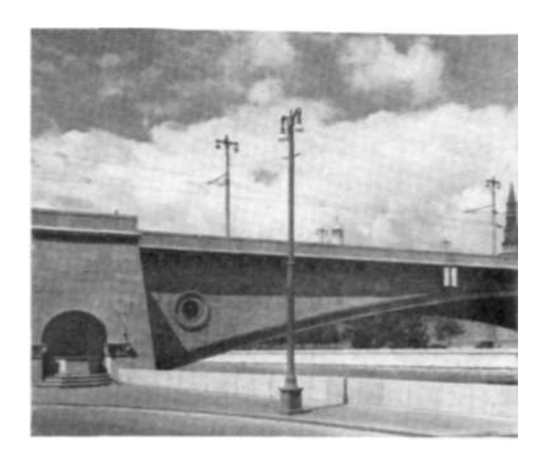


МОСТ В СТАМБУЛЕ. ЭСКИЗ. АКВАРЕЛЬ ИСПОЛНИЛ Е. Е. ЛАНСЕРЕ

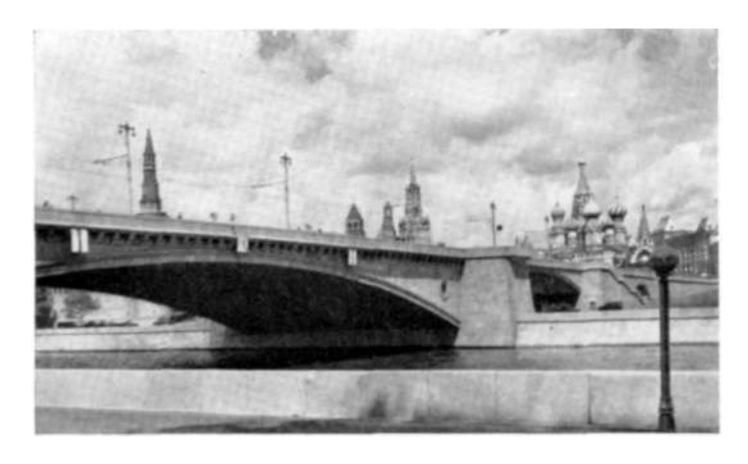
КАСКАД «ЗОЛОТАЯ ГОРКА» В ПЕТРОДВОРЦЕ. 1937 г.



МОСКВОРЕЦКИЙ МОСТ. ФРАГМЕНТ



9 Зак. № 1135



МОСКВОРЕЦКИЙ МОСТ. ВИД С НАБЕРЕЖНОЙ

«Вряд ли нужно доказывать... что только при ансамблевой застройке может быть обеспечена правильная реконструкция московских магистралей.

К сожалению, опыт почти двух лет, прошедших со дня опубликования плана реконструкции Москвы, показывает, что в этом отношении дело обстоит неблагополучно. И неслучайно архитектурную общественность волнует то обстоятельство, что застройка большинства магистралей осуществляется без гарантии полной согласованности между собой отдельных объектов» [64].

И в самом деле, на площади Белорусского вокзала вместо предполагаемого семиэтажного дома был построен одиннадцатиэтажный. «По ул. Немировича-Данченко появилось здание с совершенно случайной некрасивой башней, отнюдь не согласованной с ансамблем Советской площади, и многое другое», — вспоминает зодчий. «С ансамблевой застройкой Москвы создалось совершенно нетерпимое положение. Под угрозой находятся принципы, положенные в основу генерального плана реконструкции столицы».

Во всей творческой жизни А. В. Щусева мы наблюдаем его неустанную заботу о памятниках русской архитектуры, его любовь к национальной художественной культуре. С резкой настойчивостью он выступал против сноса отдельных памятников архитектуры, якобы мешавших развитию города. Необходимо планировочные задачи решать, сохраняя прекрасные, украшающие город памятники архитектуры. «Разбирать памятник русской архитектуры — это значит не справиться с решением планировочной задачи, это значит не вылечить руку, а ее отрезать и... залить асфальтом», — добавляет зодчий. Именно так случилась непопра-

вимая беда: были снесены Сухарева башня, Красные ворота, церковь Успения на Покровке, Китайгородская стена и многое другое.

Живописный облик древней Москвы в конце XIX — начале XX в. засоряется безвкусной лоскутной капиталистической застройкой. Многое в городе надо исправить, привести в соответствие с современными требованиями, но вместе с тем необходимо чувствовать и сохранять очарование города, в течение многих веков воплощавшего в своих сооружениях мудрость и художественную культуру великого русского народа. Такова была точка зрения мастера, которую он неизменно отстаивал.

Глава 4
ИНСТИТУТ МАРКСА — ЭНГЕЛЬСА — ЛЕНИНА (ИМЭЛ) В ТБИЛИСИ. ТЕАТР ОПЕРЫ И БАЛЕТА В ТАШКЕНТЕ

В течение всей своей творческой жизни А. В. Щусев следовал традициям национального искусства. Была это в основном русская архитектура. Но если он проектировал для Украины, Узбекистана, Казахстана, Грузии или Молдавии, то создаваемые по его проектам сооружения органически врастали в пейзаж или окружающий их городской ансамбль и своей архитектурой неизменно стремились ответить художественным вкусам возводившего их народа.

Исключением из этого правила были его проекты гостиницы в г. Бари и павильон на Художественной выставке в Венеции. В этих случаях зодчий своим творчеством представлял за границей художественную культуру России. Гостиница обслуживала русских путешественников, павильон в Венеции служил для выставки работ русских художников...

Как уже говорилось, для Щусева национальное искусство не ограничено набором архитектурных форм, он видит и любит в нем наряду с формой богатый мир его художественных образов. Художественная культура социалистических наций рассматривается им как закономерное развитие всех достижений народа, имеющего многовековую историю. В статье «Национальная форма в архитектуре» Щусев пишет, что создание архитектуры, национальной по форме и социалистической по содержанию, является важнейшей и неотложной задачей современных архитекторов. «Многоплеменная семья народов, объединенных в едином Союзе Советских Социалистических Республик, творит совместно новые формы общественной жизни, а следовательно, и новые формы в искусстве. Одно неотделимо от другого»[65]. «Поэтому, — говорит зодчий далее, — поиски национальной формы в архитектуре не могут сводиться к любованию или копированию отдельных архаичных фрагментов древнего зодчества». «Новаторство и копирование — явления вообще несовместимые в искусстве, а в архитектуре, самым тесным образом связанной со строительным искусством и техникой, — в особенности».

При работе над национальной формой своих произведений советские архитекторы не должны следовать холодной академической стилизации; источником их идеалов может быть только архитектурное наследство

народов СССР, которое, однако, слабо изучено. Поэтому Щусев считает, что русским архитекторам следует начинать с тщательного изучения памятников древнерусского зодчества; он приводит примеры того, что и развитие литературы, живописи и музыки покоилось на глубоком изучении памятников национального прошлого. Пушкин и Лермонтов, Глинка, Чайковский и Мусоргский творили на почве изучения народного эпоса, фольклора и песен.

Щусев подчеркивает, что в настоящее время плодотворно изучается не только русское национальное наследство, но и наследство всех прочих народов СССР. При этом вопрос о национальной форме разрешается у каждого народа по-своему, но принципы решения проблемы стиля в советской архитектуре всегда едины. «Надо изучать художественно ценное в архитектуре прошлых эпох и учитывать при проектировании бытовые, экономические и культурные потребности народа, для которого мы творим. Учет технических возможностей, строительной техники и строительных материалов одинаково обязателен и при проектировании сооружения для Москвы, и для Улан-Удэ, и для колхозного кишлака в Средней Азии».

В качестве положительных примеров в этой области Щусев приводит работы академика А. И. Таманяна в Ереване. «Театр в Ереване разрешен Таманяном в духе армянского эпического фольклора на основе глубокого развития классических принципов композиции... Академик Таманян предпринял также первым весьма интересный опыт создания социалистического колхозного поселка. Используя тип армянского сельского дома с плоской крышей и местный глинобитный материал, он построил поселок для колхоза, планировка и оборудование которого отвечает задачам социалистического колхозного строя».

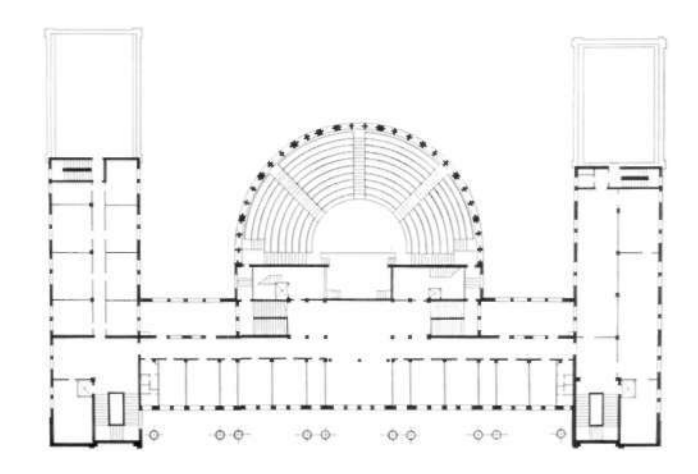
«Советский архитектор, — утверждает Щусев, — в каждом отдельном случае должен глубоко и самостоятельно подходить к решению своей задачи. Органически используя национальные мотивы, перерабатывая их в соответствии с новым советским восприятием жизни, учитывая основы складывающегося социалистического быта и его новые потребности, он добьется наилучших результатов в своей работе».

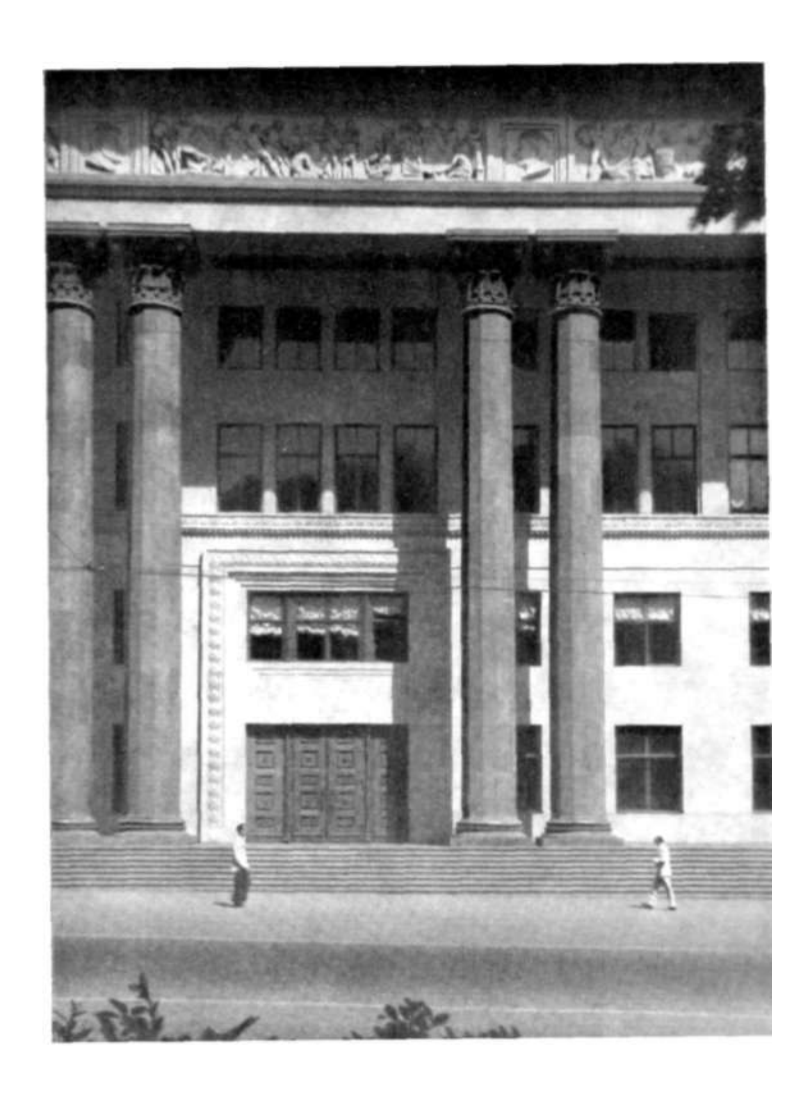
А. В. Щусев — русский архитектор. Но это не значит, что для него ничего не было вне русской архитектуры, напротив, он пытливо изучал мировое наследие в области искусства и строительства, многократно посещал страны Европы, бывал в Тунисе, Средней Азии и Турции.

Щусев черпал вдохновение в русской архитектуре, потому что задуманные им сооружения осуществлялись чаще всего на русской земле и для русских людей. Как тонкий художник он понимал, что подлинная архитектура обязательно национальна и не может процветать на чуждой ей почве. Именно поэтому при всем своем пристрастии к русской архитектуре он был далек от национального шовинизма.

Сооружая здание Института Маркса — Энгельса — Ленина в Тбилиси и театр в Ташкенте, Щусев следует национальным традициям грузинского и узбекского народов и отнюдь не пытается навязывать чуждые им художественные вкусы и представления. Именно поэтому эти сооружения столь органически вошли в ансамбли Тбилиси и Ташкента.

ИНСТИТУТ МАРКСА — ЭНГЕЛЬСА — ЛЕНИНА
В ТБИЛИСИ. ОБЩИЙ ВИД И ПЛАН ЧЕТВЕРТОГО
ЭТАЖА





ИНСТИТУТ МАРКСА — ЭНГЕЛЬСА — ЛЕНИНА
В ТБИЛИСИ. ФРАГМЕНТ ГЛАВНОГО ФАСАДА



ИНСТИТУТ МАРКСА — ЭНГЕЛЬСА — ЛЕНИНА
В ТБИЛИСИ. ФРАГМЕНТ ФАСАДА ПО УЛИЦЕ КВАЛИ

Щусев ищет национальный характер не только в историческом прошлом, но и в его современных проявлениях. Он сам активно участвует в его формировании. Следуя урокам истории национальной архитектуры, он оставлял за собой право выбора, переосмысления и переработки архитектурных форм и образов. «Есть стиль национальный по форме, но он может быть старым, а может быть и новым; можно сделать так, что это будет тянуть назад, а можно сделать и так, что это поведет вперед, и вот от такой тяги назад я бы и предостерегал, ибо это не разрешает ни современной задачи, ни современной советской архитектуры»[66].

Перед постройкой ИМЭЛ в 1933 г. был объявлен закрытый конкурс, в котором участвовали И. А. Фомин, В. Д. Кокорин, Н. П. Северов, А. В. Власов, Калашников и А. В. Щусев[67].

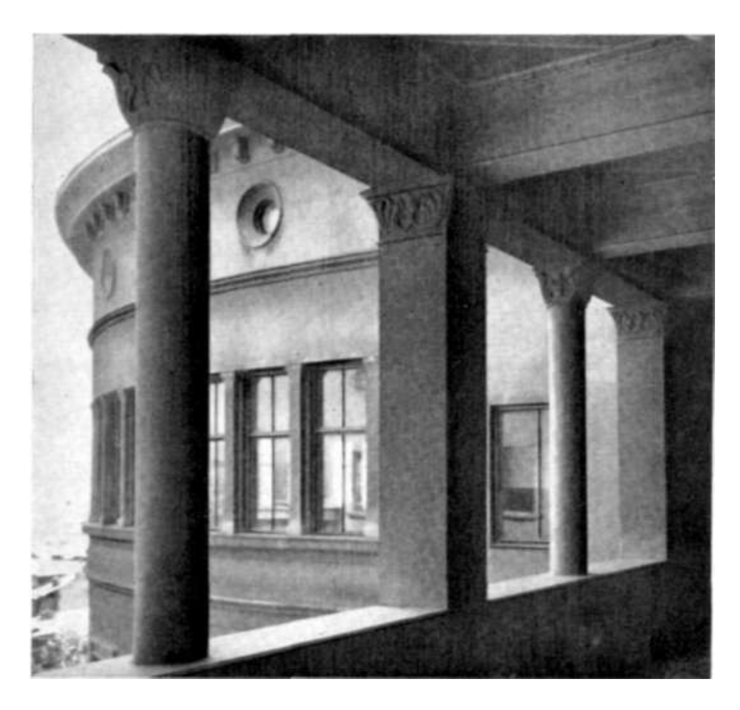
Участок, на котором должно было строиться здание ИМЭЛ, имел прямоугольную форму и выходил на три улицы: проспект Руставели (главную улицу Тбилиси), параллельную ему улицу Квали и улицу Курсантов. С четвертой стороны он граничил с участком, от которого в процессе строительства был отделен пешеходным проходом, оформленным в виде лестницы, так как улица Квали на 6 м ниже проспекта Руставели (что вызвало также устройство у здания ИМЭЛ со стороны улицы Квали дополнительного цокольного этажа).

Здание ИМЭЛ видно издали из многих высокорасположенных районов города. Это заставляет проектировщика особенно тщательно отнестись к проработке его архитектурных объемов. Кроме того, здание Института прекрасно обозревается по проспекту Руставели.

Из представленных на конкурсе проектов был выбран проект А. В. Щусева с симметричным планом, большим портиком по проспекту Руставели и полукруглой аудиторией в сторону улицы Квали. Почти все остальные проекты предлагали несимметричное решение плана здания и при этом недостаточно хорошо решали чисто функциональную сторону дела. Здание ИМЭЛ строилось четыре года и в 1939 г. было сдано в эксплуатацию[68].

План Института имеет П-образную конфигурацию. В центре здания располагаются научные помещения и библиотека с книгохранилищем. В основной части левого крыла находится архив, в трехэтажной части — службы. В правом крыле помещается музей.

Главный вход в здание, расположенный по проспекту Руставели, ведет в обширный вестибюль, отделанный цветным мрамором. Отсюда на все этажи ведут две парадные мраморные лестницы с лифтами. Над полукруглой частью вестибюля устроен читальный зал, а над ним, в третьем этаже, — аудитория на 550 мест, украшенная живописными панно и кессонным потолком из ценных пород дерева. В верхних этажах центральной части здания помещается книгохранилище на 200 тыс. книг, связанное с читальным залом служебным лифтом. Все помещения хорошо связаны между собой, с аудиторией и читальным залом и в то же время могут работать самостоятельно.

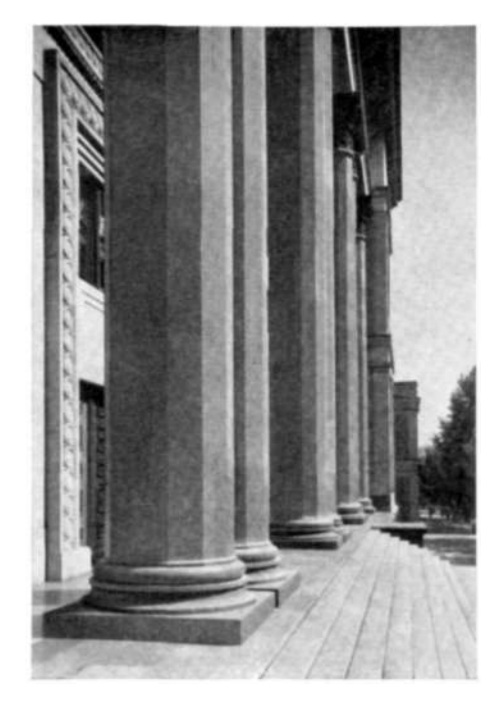


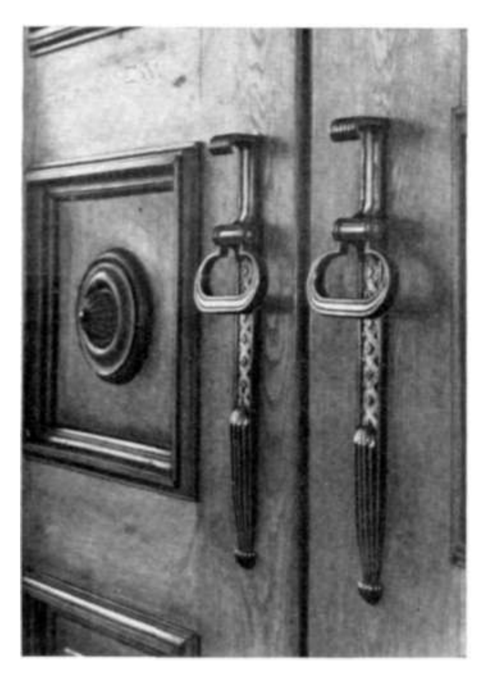
ИНСТИТУТ МАРКСА — ЭНГЕЛЬСА — ЛЕНИНА В ТБИЛИСИ.
ВЕРАНДА НА ПЯТОМ ЭТАЖЕ СО СТОРОНЫ УЛ. КВАЛИ

Главный фасад, выходящий на проспект Руставели, отличается крупными, монументальными формами. Строгая, величественная лоджия со спаренными колоннами большого ордера и скульптурным фризом отмечает главный вход в Институт. По-иному решен северный фасад здания по улице Квали. Многочисленные балконы и лоджии, с которых открывается великолепный вид на Тбилиси и окружающие его горы, придают ему более живописный облик. Портик на боковом фасаде здания отмечает вход в Музей. Четыре гранитные колонны портика и его карниз профилируются в духе грузинской архитектуры.

В литературе неоднократно отмечалось высокое качество отделочных работ при постройке Института. Как пример тщательного подхода к архитектурным деталям здания можно привести металлические ручки парадных дверей. Они были исполнены по рисункам автора. Деталировка и чеканка их были выполнены местными мастерами, использующими традиции кавказской чеканки серебром и золотом по стали, под руководством Л. М. Брамера.

Заостренно плакатный характер архитектуры, намеченный Щусевым в первоначальном эскизе, в последующих рисунках и чертежах уступает место подлинной монументальности. Символы в виде скульптурных групп, их сюжет теряют свое ведущее значение в характеристике художественного образа сооружения. Архитектурная же форма приобретает





КОЛОННЫ ПОРТИКА ГЛАВНОГО ФАСАДА

МЕТАЛЛИЧЕСКИЕ РУЧКИ ДВЕРЕЙ ГЛАВНОГО ВХОДА

выразительность и пластичность. Дальнейшая работа над проектом приводит к ее национальной трактовке.

Скульптура хотя и перестала играть ведущую роль, все же очень важна для архитектуры сооружения в целом. На глухих, без окон, боковых частях здания, выходящих на главный фасад, расположены два больших барельефа, выполненных из местного кутаисского экларского белого камня народным скульптором Грузии Я. Николадзе. Качество этих скульптур вряд ли можно считать удовлетворительным. Они интересны лишь какой-то наивностью, своеобразным примитивизмом композиции.

Скульптурный фриз, исполненный скульптором Т. Г. Абакелия, изображает отдельные отрасли социалистического строительства в Грузии. Живописность и непринужденность, жизненность в компоновке многофигурных барельефов и богатство фантазии свидетельствуют о высоком мастерстве и таланте скульптора.

К сожалению, барельефы фриза и портретные медальоны, выполненные к моменту открытия здания, по собственному признанию А. В. Щусева, не увязаны с ритмом больших, поддерживающих карниз кронштейнов.

А. В. Щусев любил опереться в своем творчестве на представителей смежных искусств. И в данном случае широкое использование скульптуры, украшающей фасад сооружения, явилось проявлением этого неизменного стремления зодчего к синтезу искусств.

Щусев писал: «Я стремился в этом сооружении на языке архитектурных форм выразить идею борьбы грузинского народа за свое освобождение» [69]. Отсюда возникла торжественная монументальность фасада здания, отсюда стройность и простота композиционного замысла, отсюда же тесное единство его архитектуры с ансамблем красивейшей улицы Тбилиси. Этими же идеями руководствуется зодчий, любовно рисуя детали сооружения и добиваясь высокого качества работ в строительстве и отделке.

Когда мы говорим о национальной грузинской форме здания ИМЭЛ, то речь идет не только об орнаменте или деталях, не только о рисунках капителей большого ордера, колонок лоджий или прорезках карнизных тяг. Мы можем ее усмотреть во всем сооружении, которому свойственны несколько подчеркнутая геометричность, стройность и своеобразная элегантность.

Ставя так высоко это произведение Щусева, все же не следует закрывать глаза на его отдельные недостатки. Так, граненая колонна большого ордера суховата и жестковата по форме. Портал главного входа вовсе неудачен по пропорциям. Барельефы и ордер, расположенные на угловых пилонах здания, несколько механически «наложены» на глухие стены, которые мало удачно сопрягаются с боковыми фасадами здания. Дробные и не имеющие ясной темы боковые фасады слишком контрастны по отношению к главному фасаду. Пилоны, фланкирующие портик главного фасада, излишне выдаются вперед и как бы «зажимают» его, вступая в прямое противоречие с его легкостью и воздушностью.

Но все же Щусев создал в данном случае яркий, запоминающийся архитектурный образ, получивший высокую оценку.

С самого начала творческого пути А. В. Щусева влекло к себе красочное искусство народов Средней Азии. В длинном списке работ зодчего первым упомянуто участие его в обмерах мавзолея Гур-Эмир в Самарканде в 1897 г. А в 1947 г. признанный мастер архитектуры, имеющий за плечами уже полвека напряженной практической деятельности, заканчивает свое новое произведение — здание Государственного академического театра оперы и балета им. Алишера Навои в Ташкенте.

Строительство этого здания началось еще в предвоенное время. Стройка продолжалась и в напряженные дни Великой Отечественной войны. Театр был открыт в день 30-летия Великой Октябрьской социалистической революции как памятник победы и торжества советского оружия и советской культуры.

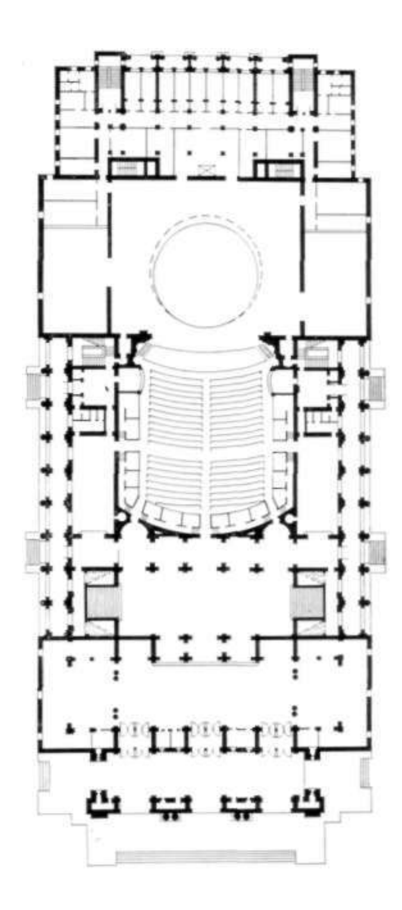
В условиях социалистической реконструкции большого города создание столь значительного общественного сооружения, как оперный театр, имеет большое градостроительное значение. Для строительства театра была отведена большая площадь — 7 га, прежде занятая невзрачными лавками Воскресенского базара. По проекту А. В. Щусева театр обрамлен сквером-парком с многочисленными красочными цветниками, партерной зеленью, ценными декоративными деревьями и большим водоемом-фонтаном, напоминающим традиционные узбекские хаузы. Площадь

эта находится в центре города и связана со всеми его окраинами прямыми улицами-проспектами.

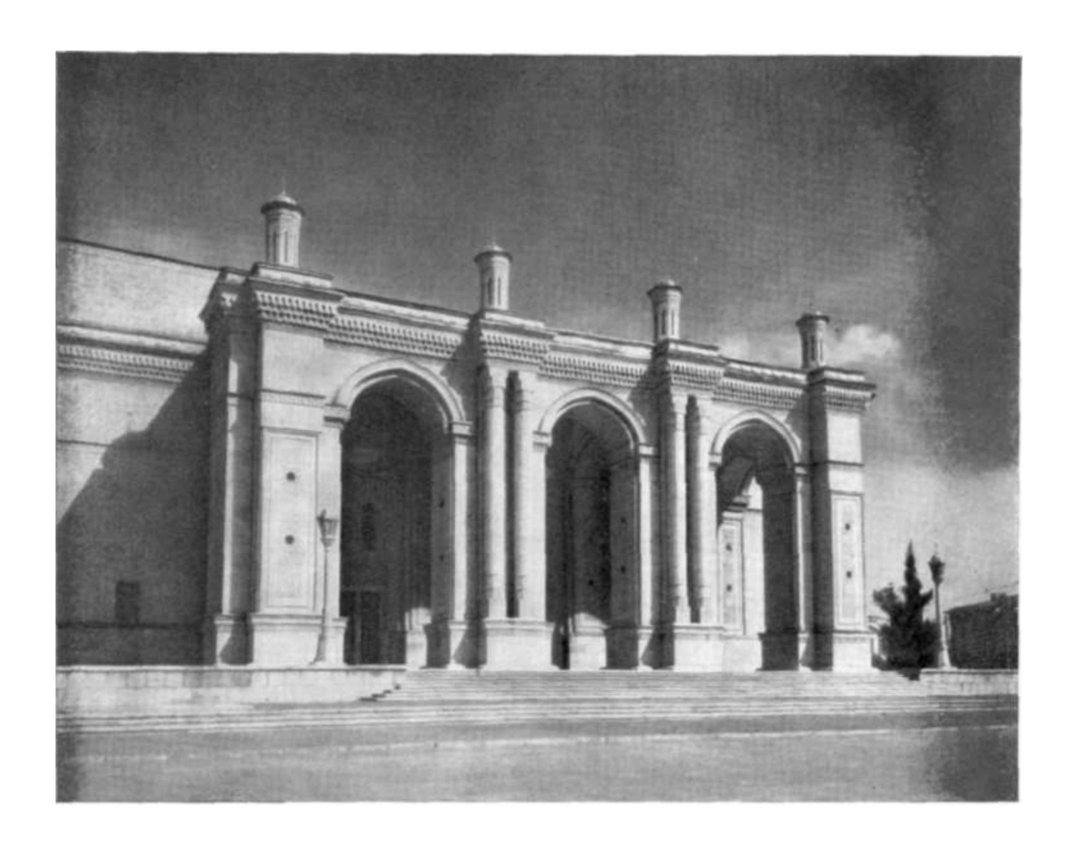
Автор не вступает здесь в противоречие с планово-пространственной структурой сооружения, не пытается с помощью дорогостоящих приемов замаскировать объем сценической коробки или чрезмерным развитием боковых кулуаров скрыть от взоров карманы сцены. Объемное решение театрального здания естественно и правдиво. Его стены облицованы шлифованным кирпичом, цоколь — гранитом. Входной портик, боковые колоннады, дверные и оконные проемы, капители и карнизы либо выполнены целиком из мрамора, либо имеют мраморную облицовку или обрамление; всякого рода детали, кронштейны, решетки исполнены из терракоты. Цветовая гамма облицовочных материалов — розовато-охристый кирпич, серый мрамор холодноватого оттенка, светлых тонов терракота — прекрасно увязывается с колоритным городским пейзажем.

Тенистый трехарочный входной «портик» и боковые галереи очень уместны в жарком климате южного города. Небольшие окна говорят о прохладе внутри здания. Фасад со стороны сцены, так называемый «задний фасад», которым столь часто пренебрегают, подвергся самой тщательной проработке. Стремление автора к использованию национального архитектурного наследия свидетельствует об уважении его к запросам народа. В своем произведении архитектор предлагает своеобразную трактовку форм и деталей национальной архитектуры, не прибегая к точным повторениям образцов и архаизации.

«Для того чтобы при жарком климате Узбекистана, — пишет А. В. Щусев, — избежать удушливой атмо-



ТЕАТР ОПЕРЫ И БАЛЕТА В ТАШКЕНТЕ. ОБЩИЙ ВИД И ПЛАН ПЕРВОГО ЭТАЖА



сферы внутри здания, я создал вокруг него тенистый портик, ассоциирующийся с восточными лоджиями-айванами, под сенью которых население среднеазиатских городов отдыхает в жаркие дни. Приступая к проектированию, я предварительно преодолел кропотливую научно-архитектурную работу, изучая мотивы растительных орнаментов Узбекистана. Местный желтый кирпич будет обрамлен бело-розовым газганским мрамором со сложной орнаментикой восточного характера, органически сплетающейся с мотивами советской эмблематики. В отделке интерьеров театра широко использованы декоративные узоры узбекского народа»[70].

Пространственно-плановая структура театра очень проста. А. В. Щусев суммирует богатый опыт советского театрального строительства и создает здание с четкой плановой организацией.

Из-под портика, образованного тремя слегка стрельчатыми арками, через три входные двери посетители попадают в обширный вестибюль, потолок которого покрывает резное убранство. На стенах зеркала; пол и панели мраморные. Многочисленные фойе и кулуары театра, расположенные в нескольких этажах, отвечают ярусной структуре театра. Розоватые ступени парадной лестницы тремя маршами поднимаются вверх.

Расцветка полированных мраморных ступеней удачно сочетается с серо-голубыми тонами мраморного обрамления.

Фойе первого этажа, расположенное по главной оси вестибюля, интересно прежде всего своей росписью, изображающей четырех муз: танца, поэзии, живописи и архитектуры. Расположенный во втором этаже центральный двусветный зал украшен монументальными живописными панно на темы поэм Навои. На этих панно изображены: Ширин, пришедшая с подарками к Фархаду благодарить его за совершенные им подвиги; сидящий на коне Искандер, наблюдающий за сооружением крепостного вала; Бахрам-гул — герой поэмы «Семь планет», поражающий по просьбе своей возлюбленной, красавицы Диляром, скачущего джейрана; Лейла и Меджнун, встретившиеся в пустыне.

Монументальная живопись в фойе первого и второго этажей выполнена художником Чингисом Ахмаровым. Художник в своих композициях исходил из традиций среднеазиатской миниатюры.

По соседству с главным фойе размещается двусветный зал-музей. Отшлифованный мрамор, искусно использованный для отделки, украшен вырезанными узорами, мастерски выполненными художником-мраморщиком, самаркандцем Балта Джураевым и его учениками.

В строительстве театра активно участвовали опытные узбекские народные мастера. Во всеоружии высокого ремесла и национальных традиций они под руководством А. В. Щусева отдали много творческих сил внешней и особенно внутренней отделке сооружения.

Большой интерес представляет архитектурное убранство шести боковых фойе, носящих имена шести областей Узбекской ССР: Ташкентской, Самаркандской, Бухарской, Хивинской, Термезской и Ферганской. Для их отделки была применена традиционная местная резьба по ганчевой штукатурке. Богатейшая орнаментика этого тонкого вида отделки сохраняет особенности народных орнаментальных традиций отдельных местностей Узбекистана и придает всем фойе непередаваемое очарование.

Понимая декоративное значение света и тени в однотонном, по большей части орнаментальном узоре, А. В. Щусев нашел нужную масштабность. Выполнение этих работ было поручено искуснейшим узбекским мастерам-резчикам.

В первом этаже расположены залы Ташкентский и Ферганский. В искусных руках народного художника Узбекской ССР Т. Асланкулова орнаментальный рисунок стилизованных плакучих ив в Ташкентском зале приобрел лирический, музыкальный характер. В Ферганском зале настенное панно, потолок, угловые и обрамляющие детали исполнялись несколькими мастерами. Однако слаженность и взаимопонимание их были таковы, что зал не потерял своей архитектурной целостности.

Во втором этаже с правой стороны от зрительного зала расположен Бухарский зал. Над его убранством работал прославленный бухарский народный мастер — почетный академик Узбекистана Ширин Мурадов. Бухарский зал поражает тонкостью изысканного орнаментального убранства, исполненного с неподражаемым мастерством из ганча на зеркальном фоне.



ТЕАТР ОПЕРЫ И БАЛЕТА В ТАШКЕНТЕ. ФРАГМЕНТ ИНТЕРЬЕРА ТАШКЕНТСКОГО ФОЙЕ



ЛЮСТРА ЗРИТЕЛЬНОГО ЗАЛА

С противоположной стороны размещается Самаркандский зал. Автором и исполнителем его убранства был самаркандский мастер Кули Джанилов. Мастер широко использовал высокие художественные традиции края. Умелое применение резьбы по ганчу, облицовки из ганганского мрамора, типичных для архитектуры Самарканда профилей и деталей явилось основой нарядной и при этом строгой красоты его убранства.

На третьем этаже — Хивинский зал. Его отделка основывается на орнаментальных мотивах, широко распространенных в жилых домах Хорезма. Перенесенные в гипс и камень формы деревянной резьбы, известная сдержанность, отсутствие стремления к безудержной помпезности — все это создает особый колорит искусства края. На каждой даже самой маленькой детали лежит печать высокой художественной культуры Хивы. Осуществлялась эта работа под руководством мастера Абдуллы Балтаева.

На третьем этаже размещается и Термезский зал. Это скромное помещение с низким потолком и плоской резьбой, но если присмотреться к его убранству, его рисунку и деталям, то сразу почувствуется все своеобразие орнамента, прекрасные образцы которого были найдены при раскопках дворцовых построек Термеза. Белая со слабой подцветкой окраска зала создает впечатление благородства и сдержанности.

Все шесть фойе театра являются своеобразным музеем прекрасных образцов национального искусства Узбекистана.

Очень эффектен зрительный зал театра, имеющий партер и два яруса. Он вмещает 1440 человек, очень просторен и вместе с тем уютен; обставлен превосходными, обтянутыми кожей креслами. Главным элементом убранства зала является круглый плафон с большой люстрой в центре потолка. Портальная стена, сам портал и ложи, расположенные вблизи сцены, а также убранство барьеров у балконов — все орнаментировано с большим декоративным мастерством, с тонким пониманием масштаба и стилистических особенностей применяемого рисунка.

Нарядный занавес из кремового плюша и портьеры лож вышиты мастерами-золотошвеями в мастерских Бухары по стилизованным рисункам и шаблонам, сделанным А. В. Щусевым.

Тщательно проработаны детали сооружения. Двери покрыты богатой резьбой в традициях дверей монументальных сооружений Средней Азии. Дверные ручки и люстры выполнены по специальным рисункам автора.

Умение зодчего объединить усилие целого коллектива народных художников и мастеров-строителей явилось источником полнокровного, глубоко содержательного и богатейшего по формам убранства сооружения[71].

Привлечение к творческому участию в строительстве сооружения местных народных мастеров, живописцев, скульпторов, инженеров и архитекторов было для Щусева обычным и необходимым, на его взгляд, делом. Он говорил: «Архитектор все равно, что полководец, который распоряжается и танками, и артиллерией, он как дирижер оркестра. Если вы не успеваете — пригласите себе помощника, но чтобы все было сделано»[72].

Сооружение Ташкентского театра послужило серьезным толчком в развитии архитектуры Узбекистана, его искусства и строительной техники. Не случайно при этом встал вопрос о строительстве новых заводов по добыче и обработке мрамора, об организации строительных ремесел, резьбы по дереву, ганчу и мрамору.

При сооружении театра много внимания было обращено и на устройство сценической части, оборудованной по последнему слову театральной техники. Сцена площадью 540 м^2 дает широкие постановочные возможности. Устройство колосников, рабочих галерей, репетиционного и декорационного залов, многочисленных артистических уборных, мастерских, складов и т. п. создает исключительно благоприятные условия для работы большого театрального коллектива.

Театр сооружен из железобетона и кирпича. Перекрытия большого пролета осуществлены по металлическим фермам. Конструкции были

специально усилены с тем, чтобы придать сооружению необходимые антисейсмические качества.

Кубатура театра 78 тыс. $м^3$, общая полезная площадь около 15 тыс. $м^2$.

Однако мы были бы плохими советчиками, если бы рекомендовали нашим зодчим слепо принимать архитектуру Ташкентского театра в качестве образца. Она слишком богато насыщена разного рода убранством, особенно в интерьере. Свою лепту в убранство театра внесла каждая область Узбекистана, и Щусев с его творческим темпераментом рад был этому и, к сожалению, кое в чем нарушил границы, установленные строгими требованиями профессионального вкуса и разумной экономии. Советская архитектура пошла другими путями, сейчас нам не по нраву избыточный декоративизм и даже тяжелая поступь каменной архитектуры с ее монументальными формами.

Работа над архитектурой здания ИМЭЛ и Театра оперы и балета в Ташкенте заставила Щусева вдуматься в вопросы, связанные с проблемой освоения национального архитектурного наследия. И это отразилось в его выступлениях в печати.

«Ленин указал, что при развитии культуры в республиках Советского Союза необходимо учитывать их старую культуру для того, чтобы, заимствуя от нее все лучшее и полезное для социалистического творчества, использовать это полезное в работе по строительству данных республик, — пишет Щусев. — ...

...Что может служить материалом, который должен быть претворен в творчестве архитектора?

Главным материалом является народное творчество, которое занимает на протяжении многих веков большое место и создает значительные ценности в культуре национальностей...

...Необходимо глубокое изучение культур тех народов, для которых работает архитектор, и, кроме того, известная способность трансформации в современном строительстве тех или иных архитектурных мотивов данной республики.

...Архитектор, желающий проектировать по тому или иному заданию для национальных республик, должен сначала продумать основную идею: как он построит свою композицию, чтобы она выражала установки советской архитектуры, и только после разработки этой основной предпосылки архитектор должен будет учесть географические и топографические условия данной местности, климат ее, особенности быта. Как география, так и климат сразу дадут ряд характерных особенностей в плане сооружения. То же относится и к его оформлению, причем в деталях может быть выявлена история того или иного народа в виде барельефов или скульптурных групп, может быть показана неразрывная связь этого народа с жизнью всех братских народов Советского Союза.

Целый ряд характерных особенностей местных материалов — будь то камень, кирпич, майолика или мрамор, — все это дает пищу для творчества архитектора, если он применяет местные материалы и заостряет вопросы цвета и формы, исходя из свойств этих материалов...»[69].

Глава 5

ПРОЕКТНЫЕ ПРЕДЛОЖЕНИЯ ПО ЗАСТРОЙКЕ ЦЕНТРОВ ВОЛГОГРАДА И КИЕВА. ПРОЕКТЫ ВОССТАНОВЛЕНИЯ И РЕКОНСТРУКЦИИ ГОРОДОВ ИСТРЫ, НОВГОРОДА, ТУАПСЕ, КИШИНЕВА

В огне Великой Отечественной войны были искалечены многие города нашей прекрасной Родины. Но еще не закончилась война, а уже начался процесс их восстановления.

«Получить проектировку города, города, снесенного войной и строящегося — это великая честь для архитектора»[73], — говорил Щусев. Он писал: «Сотни городов Советского Союза превращены в руины. Не счесть заводов и шахт, жилых домов и портовых сооружений, театров и кино, музеев и храмов, разрушенных немецкими вандалами.

Я видел развалины столицы Белоруссии — Минска. Я видел Сталинград, превращенный в груду кирпичей. Город Новгород — отец русских городов в течение трех лет был в немецкой оккупации и подвергался разграблению. В нем не осталось ни одного целого дома... Сильно пострадала столица Украины — Киев, этот красивый древний город, стоящий на семи холмах и напоминающий по своему местоположению Рим и Константинополь... Возрожденные города станут еще более величественными и красивыми. Это будет эра нового расцвета советской культуры, которой не мог убить злобный враг»[74].

Вскоре после величайшей победы Советской Армии под Сталинградом в 1943 г. Щусев посещает город-герой и принимает участие в обсуждении основных проблем по его восстановлению. Под его руководством, осуществляемым совместно с действительным членом Академии архитектуры К. С. Алабяном, разрабатывается схема планировки города. Осенью того же года эта схема планировки получила одобрение Президиума Академии архитектуры СССР.

Но А. В. Щусев не удовлетворяется ролью руководителя и советчика, он сам берется за карандаш. Центральная часть города располагается между вокзалом, Волгой, устьем реки Царицы и пассажирской пристанью. На всей этой обширной площади не сохранилось ни одного дома. Однако зодчие, создавая свои проекты, не могут игнорировать исторически сложившуюся сеть улиц и их планировочную схему.

Несмотря на величайшие разрушения, речь все же идет о восстановлении, а не о строительстве на старом месте совершенно нового населенного пункта, без всякой связи с ранее существовавшим планом. Восстанавливая разумную и оправдавшую себя планировочную структуру города, строители под руководством зодчих обязаны исправить имеющиеся недостатки, поэтому с полным основанием мы надеемся увидеть наши возрожденные города еще лучшими, чем они были раньше.

По проекту Щусева вдоль реки разбит бульвар. С верхней набережной к воде спускаются широкие лестницы. У воды устраивается нижняя набережная, сообщающаяся с пристанями и причалами. Набережные укрепляются стенками, на которых высечены имена и изображения защитников города. Среди прибрежного парка высится трехъярусная башня-монумент, увенчанная бронзовой фигурой красноармейца-горниста,

трубящего гимн победы. Щусев предлагал устроить так, чтобы гимн этот ежедневно звучал в полдень и в полночь. Отсюда зодчий прокладывает к площади Павших борцов аллею, на которой проектирует триумфальную арку и устанавливает ряд памятников-монументов защитникам Сталинграда. В центре города Щусев предусматривает место для сооружения большого Государственного театра, Музея обороны и здания горсовета, завершаемого высокой башней с золотым шпилем.

Проект застройки центра Волгограда, хотя и был выполнен А. В. Щусевым в эскизном виде, все же имеет большой смысл. Щусев как реально мыслящий зодчий, чувствующий жизнь с ее непреложными требованиями, создает проект живописного по структуре ансамбля, основой которого являются сооружения, совершенно необходимые для жизни города. С мемориальными целями сооружаются относительно скромная башня-монумент и триумфальная арка.

Ансамбль этот мог бы осуществляться постепенно и на каждом этапе строительства представлять собой нечто законченное. Именно в этом и заключается принцип построения ансамблей наших древних русских городов. Это качество позволяет противопоставить их академически сухим, регулярным ансамблям, лишенным жизни или, вернее, заслоняющим собой подлинную жизнь города и, кроме того, весьма дорогим, а потому редко быстро и до конца реализуемым «в натуре». Это качество предложенного Алексеем Викторовичем проекта в свое время, к сожалению, осталось без внимания.

А. В. Щусев принимает также деятельное консультативное участие в разработке проекта реконструкции Киева и лично создает проект-эскиз застройки центрального района города — Крещатика, подвергшегося наибольшему разрушению.

В самом общем виде планировочная схема Крещатика была предрешена существующей ситуацией, речь шла о принципах ее застройки и создании целостного архитектурного ансамбля. Украинская архитектура имеет богатое прошлое. В теснейшем взаимодействии с братскими народами России, соседней Польши и Литвы создал украинский народ свое искусство, свою архитектуру. И именно теперь, когда Украина получила возможность свободного творчества и развития национальной социалистической культуры, с особой остротой возникает проблема освоения этого богатейшего наследия и претворения его в современном искусстве.

Эскизы застройки Крещатика, сделанные Щусевым, интересны для нас прежде всего именно с этой точки зрения. Они, конечно, далеки от законченности, но тем не менее характер предлагаемой Щусевым архитектуры достаточно ясен. Изображенные на рисунках мастера здания имеют серьезный, монументальный облик. Богатые пластические и живописные формы выдержаны в духе полнокровного, скульптурного украинского барокко. Он сосредоточивает свое внимание на проблемах стиля и национальной формы как коренных проблемах украинской архитектуры.

Эскизы застройки центра Волгограда и Крещатика в Киеве, выполненные А. В. Щусевым, — предметные уроки градостроительного искусства. Здесь находят решение узловые задачи, поставленные жизнью, исторической обстановкой и экономикой. В них зодчий сочетает творческие дерзания с традициями национальной архитектурной формы. К сожалению, техника исполнения эскизов реконструкции и застройки Волгограда и Киева не позволяет их воспроизвести в книге.

В 1942 г. А. В. Щусев посещает разрушенные фашистскими захватчиками знаменитый Ново-Иерусалимский монастырь и город Истру. Картина, которую он увидел, была поистине ужасающа. Уникальный шатер храма и колокольня взорваны, на земле лежат смятые золоченые главы собора. С трудом можно пробраться через руины храма, загроможденные кирпичным щебнем. Среди этого хаоса кое-где выглядывают фрагменты чудесной майолики с яркой поливой и скульптурного убранства. Перед отступлением фашисты протянули вдоль монастырских стен провод и с чудовищной последовательностью взорвали одну за другой башни монастырской ограды.

Расположенный рядом с монастырем городок Истра разрушен. Перед Щусевым расстилался как бы его план в виде улиц и переулков, дома же все сгорели дотла. Высятся обгорелые трубы, изуродованные огнем железные скелеты кроватей напоминают о лишившихся крова людях.

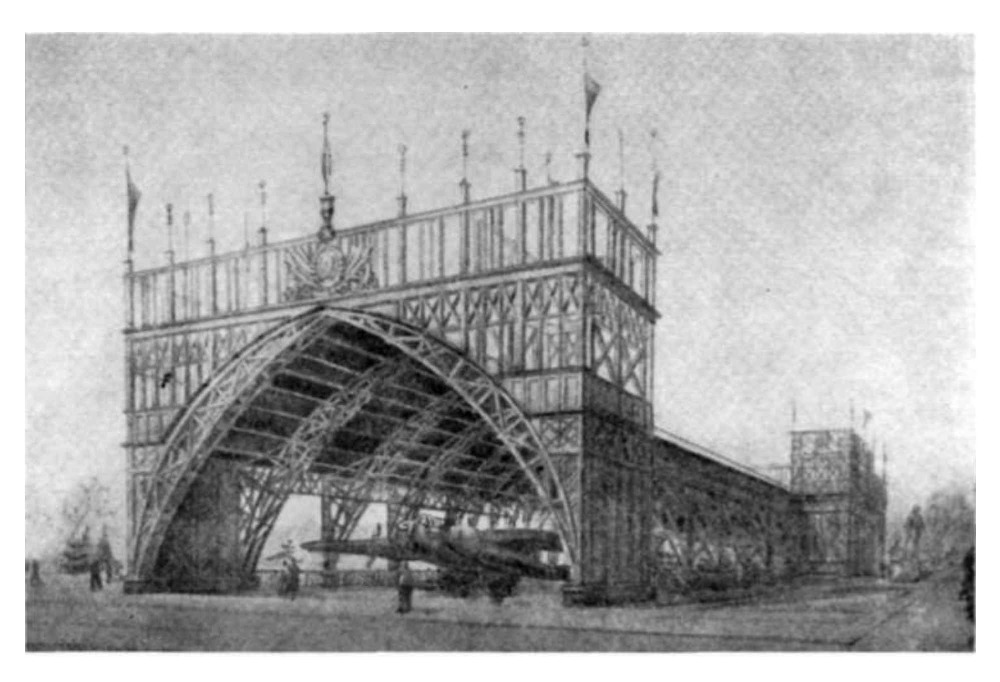
Щусев был поражен развернувшейся перед ним картиной. Проведя здесь несколько дней, он рисует и пишет акварели. В них ярко выразились горячие чувства зодчего-художника.

Он рисует тонкие, нежные фрагменты погибшего произведения русской архитектуры и здесь же, как бы переживая весь ужас взрыва, обрушивает на них горы щебня и камня. Над всем этим как устрашающие призраки неокончившейся войны вырисовываются контуры разрушенных стен храма.

Взволнованный художник спешит запечатлеть в этюдах свои чувства, мобилизуя все присущее ему мастерство. Эта серия акварелей и рисунков зодчего, быть может, сильнейшая из оставленного им богатейшего живописно-рисовального наследства.

Выставка серии рисунков А. В. Щусева и Е. Е. Лансере, устроенная в Московском Доме архитектора, показала, что в архитектурном акварельном рисунке Щусев может с успехом выступать наряду с лучшими советскими художниками.

Щусев немедленно приступает к составлению проекта восстановления Ново-Иерусалимского монастыря. Разрушенный собор и стены ограды тщательно обмеряются. По сохранившимся данным — чертежам, фотографиям, архивным документам и новым обмерам — составляются чертежи монастыря в его довоенном состоянии. Архитектор не ставил себе целью тогда же провести углубленное детальное исследование собора — это было делом будущего, он хотел по свежим следам лишь восстановить (но не реконструировать) архитектуру монастыря, хотя бы только в чертежах. В годы войны о реальном восстановлении его из-за большого объема работ, конечно, нельзя было и думать. Одновременно



ПАВИЛЬОН БОЕВЫХ ТРОФЕЕВ В ЦПКиО.
МОСКВА. 1941 г.

Щусев работает и над проектом реконструкции и восстановления города.

«Окруженный лесистыми холмами и омываемый извилистой рекой, протекающей в живописной долине, этот город как бы призван быть подмосковной здравницей... Самой застройкой и архитектурой общественных и жилых зданий мы хотели создать как бы единый организм небольшого подмосковного города, сохранить и выявить в застройке города красоту подмосковной природы» [75].

Щусев принял во внимание бывшую до войны планировку Истры, которая в основном относилась к концу XVIII в. По мнению зодчего, прямоугольная схема старого плана с овальной площадью на пересечении Первомайской улицы с магистралью, ведущей к монастырю, очень хорошо учитывала топографию города. Автор принимает за основу эту схему, уширяет улицы бульварами, пересекает прямоугольную сеть кварталов диагоналями по направлению к городским заставам, закругляя их в соответствии с рельефом местности. На пересечении основных магистралей города проектируются три площади: административная, торговая и центральная. На административной площади расположено здание райисполкома с массивной прямоугольной башней и восьмигранным завершением, являющееся ведущим в архитектурном ансамбле города. Сооружение предполагалось построить из красного кирпича с белокаменной аркадой и цветными майоликами наличников окон.

«Богатейшее наследие мотивов московской архитектуры дает возможность на колоритной и разнообразной основе построить архитектуру нового города, включая двух- и одноэтажные деревянные домики, дачи, турбазы и гостиницы в живописных окрестностях города.

XVII век в московской архитектуре характерен живописно играющим богатством форм и силуэтов на фоне зелени. Это — тип жизнерадостной русской классики, хорошо сочетающейся благодаря небольшим масштабам с требованиями современной архитектуры массового строительства из местных материалов. Стилевой натяжки и архаизма тут нет. Напротив, имеются все данные для воплощения в архитектуре великих идей и традиций русского зодчества».

В проекте все было обдумано. Но с современной точки зрения эстетики индустриальной архитектуры этот проект уже кажется театральным, декоративным, да к тому же и трудно выполнимым. Ведь ремесленники-строители — каменщики, столяры — перевелись вовсе. И здесь есть о чем серьезно подумать. Ведь Щусев, предвидя это, предлагает стандартизацию элементов строительства, а не целиком зданий.

«Деревянное жилое и общественное строительство намечено в типовых формах избы, но не из сруба, а в облегченных каркасных конструкциях. Резьба и раскраска деталей придают зданию радостный уют», — пишет он в той же статье. При жилых домах запроектированы приусадебные участки с садами. В проекте учитывались местные строительные материалы, а также и сохранившиеся старые каменные фундаменты, которые используются при постройке новых домов. «В принятых типовых планах жилых и общественных зданий заложены возможности соблюдения определенного модуля, кратными которому могут быть размеры окон, простенков, дверей, пролетов, перекрытий и проч., — конечно, не в ущерб общеархитектурному решению. В этом направлении и должны вестись дальнейшая разработка проекта и уточнение конструкций, намеченных пока лишь эскизно».

Из рук Щусева вышел проект конкретного города, полного жизни, прекрасно увязанный с природными условиями, отражающий в своем облике и близость к Москве, и соседство со знаменитым памятником русской архитектуры.

Значит ли это, что Щусев, создав конкретный по своим архитектурным особенностям проект города в целом, тем самым лишает зодчих, сооружающих отдельные здания, творческой инициативы? Конечно, нет. Без помех можно работать над архитектурой каждого отдельного сооружения в условиях уже определившейся градостроительной ситуации.

Однако разработанный вне увязки с реальными плановыми народнохозяйственными перспективами, проект города Истры носил в известной степени «академический» характер. Именно поэтому он так и остался нереализованным.

С энтузиазмом работает А. В. Щусев над проектом реконструкции Новгорода. «Вид Новгорода — пепелища, потряс меня. Новгород как таковой не существует, стоят только обгорелые стены.



НОВГОРОД. ПРОЕКТ ВОССТАНОВЛЕНИЯ И РЕКОНСТРУКЦИИ. ПЕРСПЕКТИВА ЦЕНТРА

Ряд ценных памятников архитектуры совершенно разрушен, но подавляющее большинство памятников уцелело. Они стоят с пробоинами, растрескавшиеся, без крыш. Их необходимо немедленно чинить, и за это дело уже взялись энтузиасты-реставраторы» [76].

В докладе о проекте восстановления Новгорода, сделанном им на VI сессии Академии архитектуры СССР, Щусев останавливается на той огромной роли, которую играет Новгород в истории России и русского искусства, и напоминает об основных этапах истории этого старинного русского города.

Характеризуя новгородские архитектурные памятники, А. В. Щусев отмечает простоту их форм, заложенное в них замечательное мастерство.

«Архитектура Новгорода проста, — говорит Щусев, — линии арок и сводов, пропорции выисканы с чрезвычайной простотой и скромностью и вместе с тем с большой значимостью великого искусства». Задача восстановления такого города, по его словам, заключается в том, чтобы, сохраняя его историческое обаяние, придать ему в то же время прогрессивные черты современного культурного города. «Если проектировщики будут исходить из древних мотивов архитектуры, то можно достигнуть полноты обаяния, внушаемого древними памятниками. Но в данном случае нужны крупные вдохновенные мастера, проектировщики и строители. Стиль барокко вводить в Новгороде не следует». Далее Алексей Викторович говорит о необходимости выдержать в его архитектуре строгий характер.

«С небольшими затратами, — говорит Щусев, — можно сделать Новгород вполне современным, областным, соответствующим своему назначению городом, и в то же время сохранить в нем великие памятники, которые являются светочами русской истории; это обстоятельство дает насыщенное содержание городу, который, в условиях новой застройки и планировки, сохранит свое величие от сочетания старого и нового». Эти принципы были положены зодчим в основу проекта.

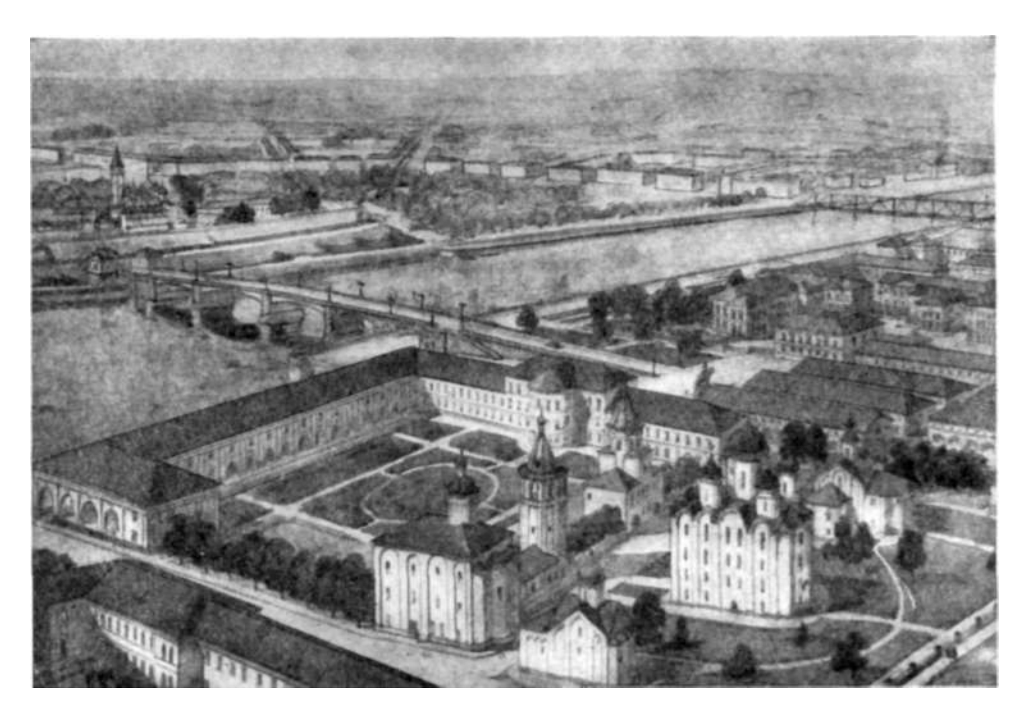
Проект восстановления и реконструкции Новгорода разрабатывается Щусевым и всем коллективом его мастерской с большим творческим подъемом. Вместе со Щусевым над проектом работали В. А. Лавров, Д. Б. Савицкий, А. П. Богорова и др.

Архитектура Новгорода очень много значила для всей творческой жизни Щусева. Будучи молодым архитектором, он ездил в Новгород, изучал его памятники и, вдохновленный их красотой, не раз обращался в своем творчестве к древнерусскому искусству. Теперь, ужасаясь происшедшим разрушениям, Щусев со страстью работает над его реконструкцией. Свидетели легендарного прошлого города — памятники архитектуры украсят его ансамбли. Имеет ли право советский зодчий заслонить исторические памятники современными сооружениями? На этот вопрос может быть дан только отрицательный ответ. Советский архитектор, восстанавливающий Новгород, обязан бережно сохранить чудесные памятники прошлого во всем их величии. Задача заключается в том, чтобы современный архитектурный ансамбль не противостоял истории, а явился ее органическим звеном.

В своей статье, написанной вместе с соавтором по разработке проекта восстановления Новгорода В. А. Лавровым, Щусев говорит, что он стремился сделать Новгород не только административно-культурным и промышленным центром области, но и сохранить его как крупнейший памятник древнерусского зодчества [77].

В проекте сохраняются исторически сложившиеся системы улиц: на Софийской стороне радиальная, на Торговой — прямоугольная. При этом городская территория увеличивается в полтора раза. Центрами города по-прежнему остаются: кремль на одном берегу Волхова и Вечевая площадь с примыкающими к ней Ярославовым дворищем — на другом. Этот ансамбль дополняется новой площадью у стен кремля, предназначенной для демонстраций и парадов. На ней размещаются здания обкома и облисполкома, театр, трибуны и памятники Великой Отечественной войны. На Софийской стороне зодчий предусматривает также и новую вокзальную площадь. На Торговой стороне расширяется Знаменская площадь; в ее ансамбль включаются памятники архитектуры — Знаменский собор и Преображенская церковь.

Улицы озеленяются, но ширина их (20—25 м) по проекту не изменяется. Вновь проектируется вокзальная улица, которая соединит кремль с вокзалом. Она будет представлять собой бульвар шириной 50 м. Набережные благоустраиваются. Причалы и лесные биржи сносятся, расширяется и улучшается речной порт. Благоустраиваются также и откосы рвов, окружающих кремль, и городских земляных валов. Рвы наполняются проточной водой.



НОВГОРОД. ПРОЕКТ ВОССТАНОВЛЕНИЯ
И РЕКОНСТРУКЦИИ ЯРОСЛАВОВА ДВОРИЩА

Основным зеленым массивом города остается сад у стен кремля. Новые парки предполагается разбить у бывших Антониева и Зверина монастырей. Зеленые насаждения должны занять около 10% территории города.

Промышленные предприятия из центральной и исторической частей города исключаются и сосредоточиваются в специальном районе, расположенном за междугородной автострадой.

В кремле и на Ярославовом дворище — двух архитектурных заповедниках — предполагается снос позднейших построек, которые искажают эти ансамбли. Щусев предполагает разместить здесь музей, учебные, научные и другие культурные учреждения, связанные с изучением истории, археологии и с реставрацией памятников искусства.

Старые памятники окружаются малыми площадями, радиус которых не меньше двойной высоты памятника для удобства его осмотра. На площадях предусматриваются скверы с низкой зеленью для отдыха и игр детей.

В прилегающих кварталах проектируется двухэтажная застройка с очень сдержанной обработкой фасадов домов, которая явится спокойным фоном для архитектуры древних построек.

Ряд памятников, расположенных среди жилых зданий, включается в ансамбли улиц. Для этого в застройке устраиваются разрывы, благо-

даря которым со многих улиц и площадей Новгорода откроются живописные виды на архитектурные памятники. Таким образом, исторические сооружения приобретают и градостроительное значение.

«Мы считаем, — пишет Щусев, — что при проектировании новых зданий, составляющих общие ансамбли с древними памятниками, нужно придать современным постройкам черты, роднящие их с архитектурой ценных исторических сооружений. В Новгороде очень поучительна и ценна для архитекторов гармония, которая существует между церквами XIV—XVI вв. и жилыми домами начала XIX в. К такой закономерной гармонии мы и стремились, создавая новые ансамбли».

Памятники архитектуры древнего Новгорода и сооружения первой половины XIX в. роднят теплота их облика, общий масштаб, простота и пластичность архитектурных форм, минимум архитектурного убранства. В этом заключаются программные требования к архитектуре вновь возводимых зданий Новгорода.

Главная площадь города, предусмотренная проектом у стен древнего кремля, застраивается рядом зданий, архитектура которых основывается на традиционной в Новгороде геометрической простоте объемов и в то же время их богатой пластике. Нет ни колонн, ни портиков, ни фронтонов.

Нельзя не отметить мудрый прием архитектора, который ради пластических качеств ансамбля в целом усложняет контур площади таким образом, что все сооружения, обстраивающие ее, рассматриваются с нескольких сторон и лишены обычных в таких случаях плоских фасадов или характера домов-изгородей. И при этом свободно раскинувшаяся в центре города площадь не имеет черт нарочитой архаичности, она современна в лучшем смысле этого слова.

То же самое можно сказать о Вечевой площади у моста на Торговой стороне. Ансамбль Ярославова дворища из-за большого числа расположенных рядом памятников архитектуры становится большим фрагментом подлинного древнего города. И в то же время вполне современен бульварный проспект города, соединяющий его центр с вокзалом. Памятники величавого прошлого не только не мешают реконструкции города, но являются одним из ее опорных звеньев.

Велика заслуга зодчего, сумевшего в своем проекте придать Новгороду индивидуальный облик, отвечающий при этом общественному идеалу прекрасного советского города.

Жаль, конечно, что архитекторы и руководители строительства возродили Новгород далеко не в тех формах, которые предлагал зодчий.

Планировкой Туапсе А. В. Щусеву пришлось заняться еще в 1926—1927 гг. Его сотрудниками по этой работе были Л. А. Веснин и А. С. Мухин. Перед ними стояла очень сложная планировочная задача, усложненная горным рельефом местности и ограниченными размерами территории, удобной для роста и развития города. Большой железнодорожный узел, выход железной дороги к морю, морской порт, нефтепе-



ВИД С ИНЗОВОЙ ГОРЫ (КИШИНЕВ). АКВАРЕЛЬ.
1945 г.

регонные заводы на другой стороне р. Туапсе — все это должно было быть гармонично увязано в проекте реконструкции. Сложное переплетение уличной сети, следующей рельефу местности, сочетается с регулярной системой прямоугольных городских кварталов, расположившихся на небольшом, ровном участке города.

Планировочные задачи были решены с возможным вниманием к их своеобразию. Однако архитектурно-композиционные качества застройки этого приморского города, предложенной проектом 1927 г., не могут быть признаны наилучшими: порт со всеми его деловыми сооружениями, в том числе с грандиозным элеватором, отрезал жилые кварталы от моря, железнодорожный узел располагался отдельно от порта, архитектурная форма вновь возводимых сооружений в соответствии с проектом была схематична и элементарна.

Во время Великой Отечественной войны город был разрушен. Проект его восстановления должен был разрабатываться вновь. Л. А. Веснин к этому времени уже умер, за дело взялись два других автора первоначального проекта — А. В. Щусев и А. С. Мухин. На этот раз им удается совсем иначе решить транспортный узел. Железнодорожный вокзал объединяется с морским и решается комплексно. Реконструкция порта позволяет устроить на берегу моря парк.

Щусев и в этом проекте ищет архитектурно-художественный образ, который был бы присущ городу, расположенному в своеобразной местности, имеющей колоритное историческое прошлое. Он предлагает широко использовать в строительстве и отделке сооружений естественный камень. Рисует арочные проемы, аркады и лоджии, стремится применять строительные приемы, встречающиеся во многих причерноморских городах, желая в современном, по существу, заново отстроенном городе отразить глубокие исторические корни художественной культуры причерноморского края.

Культура прошлого служит своего рода трамплином, позволяющим зодчему достигнуть новых качественных результатов в своих остро современных произведениях.

Работа Щусева над проектом реконструкции Кишинева и над решением многих практических задач, вставших при его осуществлении, также в высшей степени поучительна.

Зодчий с подлинным энтузиазмом, сердечной привязанностью к городу своего детства выполнял порученную ему работу, К составлению проекта он привлекает архитекторов, инженеров, экономистов, консультантов разной специальности. У него работают Д. Б. Савицкий, В. Д. Турчанинов, 3. К. Ростковская и др.

Когда-то Кишинев был маленькой молдавской деревенькой, расположившейся на правом берегу р. Бык. Городом же его можно было назвать лишь после войны 1812 г. В середине прошлого столетия Кишинев благоустраивается, его улицы разбиваются по правильной прямоугольной системе. В центре сооружается ансамбль, о котором уже говорилось. Преобразование Кишинева коснулось верхней его части, где жили привилегированные сословия. Здесь были построены крепкие и красивые дома, улицы замощены, вдоль тротуаров посажены деревья. В нижней части города, где ютилась беднота, дома остались старые, маленькие и грязные. Речка Бык была мелководна. Город испытывал недостаток воды. Кроме нескольких маленьких заводов Кишинев не имел никакой промышленности.

Во время Великой Отечественной войны были разрушены главная улица — Ленинская, половина самых красивых зданий города, все магазины по ул. Пушкина и Штефана Великого, здания двух гимназий и множество домов в рабочих кварталах.

Новый план реконструкции Кишинева предусматривает исправление всех прежних недостатков города и его планировки и сооружение новых зданий на месте разрушенных. Построены новый вокзал, русский драматический театр, восстановлены электростанция, консерватория и много жилых домов. Восстановлен и расширен ряд фабрик и заводов города. Проектом предусматриваются постройка ряда общественных зданий и создание архитектурных ансамблей. Напротив сада Пушкина будет построено здание Государственной оперы на 1000 мест. На месте старого базара предполагается площадь Победы. С этой площади три улицы

лучеобразно будут направлены к Рышкановке, которая присоединяется к городу. Русло р. Бык по проекту должно быть исправлено и углублено. В нижней части города предполагается построить маленький речной порт.

«Глубокие артезианские колодцы будут снабжать город хорошей питьевой водой. Кишинев будет полностью канализирован. На поле возле с. Мерень будет проведена ирригация. Здесь будет развито огородное хозяйство.

Кроме восстановленных заводов будут еще построены авторемонтные заводы, винные, шампанского, стройматериалов и др. В долине Боюканы будет посажен большой Ботанический сад, а вокруг высоты Инзова — красивый парк, где будут размещены здания культурного назначения. После полной реконструкции Кишинев будет настоящим индустриальным центром, столицей Советской Молдавии, в которой расцветут советская наука, техника и искусство» [78].

Приступая к проекту реконструкции города, Щусев тщательно изучает его, делает серию набросков. Кишинев и его пригороды мы встречаем в ряде зарисовок зодчего. Эти минутные зарисовки без всяких претензий на законченность делаются для себя, для памяти. В них фиксируются случайные, но обратившие на себя внимание особенности пейзажа, силуэты местности или отдельные сооружения.

Тщательное знакомство с городом Щусев считает обязательным для архитектора, взявшего на себя смелость определить характер реконструкции города и его архитектурно-художественное лицо. Об этом он говорит не раз в своих докладах и беседах с зодчими, работающими по восстановлению городов Молдавии.

5 октября 1947 г. А. В. Щусев выступает с докладом на собрании членов Союза советских архитекторов в Кишиневе. В докладе он касается самых различных творческих проблем реконструкции городов.

Одним из специфических творческих вопросов было национальное своеобразие архитектуры Молдавии. Стенограмма этого доклада представляет собой совершенно исключительный по интересу документ.

«Каждый, — говорит зодчий, обращаясь к молдавским архитекторам, — кому выпало счастье принять участие в восстановлении такого большого города, должен ценить эту работу как действительно замечательную... За общей планировкой города идет планировка его центра, после центра идет архитектура, идут детали... Я считаю большим счастьем для каждого из молдавских архитекторов участвовать в этой работе по восстановлению всей республики. Работа здесь, по крайней мере, на 15—20 лет. Значит лучшая часть жизни человека будет посвящена этой работе. От этой работы нельзя отказываться, ею надо гордиться...».

«Мы все знаем, — продолжает Алексей Викторович, — что в архитектуре, как и в других искусствах, не так много выдающихся талантов». Но, по словам зодчего, для того чтобы успешно работать в области архитектуры, наличие какого-то особенного, выдающегося таланта может быть признано необязательным — «важно иметь верный глаз и хороший вкус». Так ободряет Щусев молодых архитекторов.



«Архитектор должен иметь высокую культуру. Ведь он руководит восстановлением городов, жилья, он своим трудом обеспечивает счастье человеку, который живет в этом городе. Сознание того, что мой труд необходим для счастья человеку, является очень важным стимулом».

«По литературе, журналам вы можете ознакомиться с нашими и зарубежными новинками, но в смысле изучения своей архитектуры у вас слабо. Перед вами богатый материал, но вы в нем не роетесь, не ищете, как его приложить к современной архитектуре, и сами мало ездите. Я ездил в Каушаны (посмотреть старую церковку). Одна эта постройка полуподземная производит большое впечатление — старое мастерство. Это не чистая Византия, в ней сказались мотивы именно молдавского искусства. Возьмите отдельные памятники, даже в самом Кишиневе: Мазаракиевская церковь и т. п. В них налицо специфические черты, которыми нужно воспользоваться, даже старые памятники на кладбище несут на себе признаки молдавского стиля.

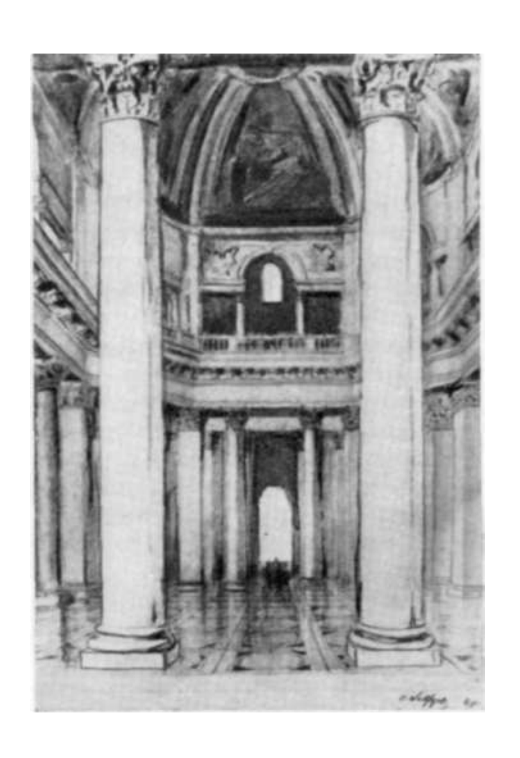
Архитектор должен быть творцом. Вы все должны к этому стремиться, нужно серьезно работать над собой, каждый должен показать свое творческое лицо. Вы знаете, что в Кишиневе существуют два направления: одно направление — классическое, которое было принесено русскими. Это Пушкин — эпоха дома Варфоломеевых [79]. Классицизм Кишинева имеет специфические молдавские черты...

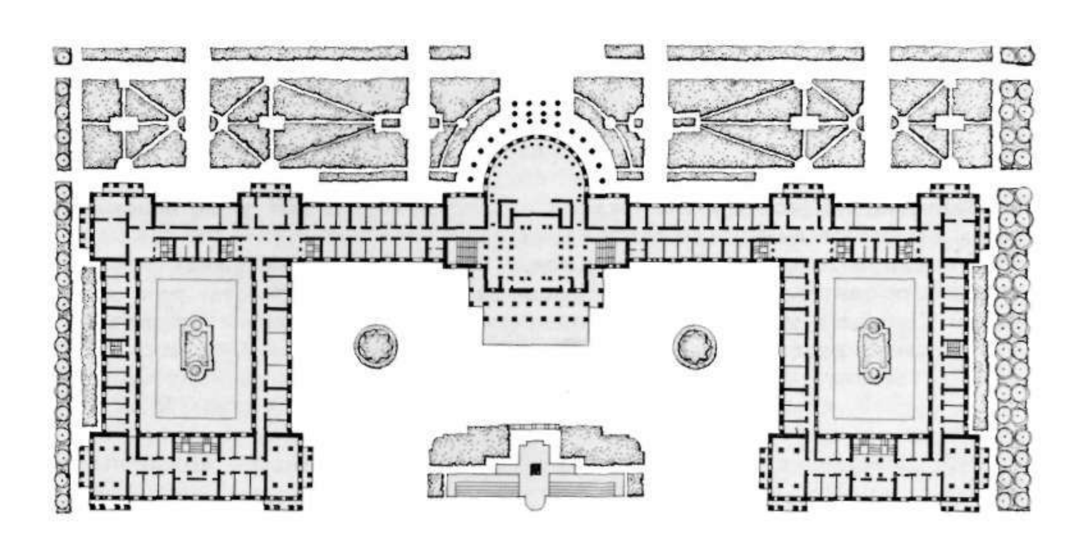
И второе — народный молдавский фольклор. Здесь интереснейшее наследие. Кроме того, вы можете также искать новые формы в архитектуре, применяя дикий камень, котелец, который даже не зависит от стиля. В простых формах надо дать полноценные решения для загородного жилья. Все эти элементы должны отразиться в советской молдавской архитектуре. Перед нами стоят задачи восстановления разрушенных зданий и создания новых... Я повторяю, кому нужно — пожалуйста, приезжайте в Москву, я помогу всем, чем смогу». И в самом деле, бывали случаи, когда молодые молдавские зодчие приезжали из Кишинева в Москву и работали над своими проектами в стенах архитектурной мастерской А. В. Щусева.

Особое внимание в этом докладе Щусев уделял выбору характера архитектуры того или иного здания, моменту, который он считал в процессе проектирования чрезвычайно важным.

КИШИНЕВ. ДОМ ПРАВИТЕЛЬСТВА. 1946 г.
ГЛАВНЫЙ ФАСАД.

ИНТЕРЬЕР (ХОЛЛ). ПЛАН ВТОРОГО ЭТАЖА





«Советская архитектура, — говорит он, — отличается отсутствием буржуазного украшенчества, амурчиков и всякой лепнины, она должна отличаться хорошими пропорциями и хорошим выбором архитектурных форм». Эти формы могут быть в процессе работы исполнены в местном духе. Тоже и классицизм должен быть не академическим, не книжным, а местного характера. Должно быть ясно, что он сделан не для Новгорода, не для Петербурга, а для Кишинева. Это очень важно. «...Советский классицизм использует наследие того же классицизма, но решает задачи проще, конструктивнее. Одним словом, характер эпохи надо почувствовать, надо вдуматься в эпоху, надо вдуматься в жизнь... Здесь можно вкладывать в архитектуру Молдавии элементы поэзии. Вы знаете, что молдаване — народ земледельческий, здесь производятся, главным образом, вино, овощи, фрукты... Можно ввести в орнаментику... виноградную лозу, это как будто пустячок, а вместе с тем это красиво. Здесь и акант растет, и розетки классические на земле растут. Здесь, я считаю, очень много интересного: можно немножко дать и отголосков Востока. В Италии не один Рим, там в каждом герцогстве своя архитектура». Об этом, указывает Щусев, нельзя забывать, наследуя классическое искусство.

Щусев советует молдавским архитекторам поступить так, как поступали архитекторы Азербайджана, которые пошли по монументальной линии и начали с изучения местных национальных традиций. И тут же предостерегает их: в том же Азербайджане кое-кто решил создавать венецианский стиль. Это фальшивая вещь — это неверно ... «Так что мы не должны удариться в какой-нибудь слишком пышный стиль — это будет капиталистическая Румыния, а по такой линии советская архитектура не пойдет, потому что у нас она должна быть строже, сдержанней, а на себя навешивать разные погремушки и т. д. — это для нас дело неподходящее».

Щусев призывал молдавских архитекторов работать просто — черепичные крыши, аркады, балконы, местный камень; создавать нужное настроение, а не копировать формы.

«Не надо бояться, надо быть смелее, искать. Параллельно с архитектурными чертежами должны быть наброски, нужно, чтобы у каждого архитектора был альбом, если только чертить аккуратно, тогда фантазия работать не будет... Каждый должен мечтать о своем и отстаивать свои мотивы, свои убеждения»[80].

Сказанное Щусевым побуждает к творчеству, будит воображение, открывает глаза на многие явления жизни.

Его слова хорошо объясняют идеи, которыми он сам руководствовался в проекте реконструкции Кишинева. Источник красоты произведений Щусева в жизненности и реалистичности, в их связи с природой, с идеалами и вкусами народа.

Глава 6
ПРОЕКТ ГЛАВНОГО ЗДАНИЯ АКАДЕМИИ НАУК. ПРОЕКТЫ И СООРУЖЕНИЯ ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ ЖИЗНИ

Проектом комплекса зданий Академии наук СССР А. В. Щусев занимается почти беспрерывно — с 1935 г. до самой смерти, 14 лет зодчий бьется над полноценным разрешением этой очень сложной и ответственной задачи.

Опыт А. В. Щусева, проектировавшего крупнейший центр науки, необходимо внимательно изучить. Этот опыт не ограничивается решением чисто практических, функциональных задач. Наибольшие трудности в проектировании этого сооружения заключались в творческих проблемах, стоявших перед всей советской архитектурой. Строгий академизм, имевший своих пылких приверженцев, столь же пылко отвергался. Увлечение архитектурой прошлого, повторение форм и образов древнерусского искусства — то, чему Щусев отдал дань в своем дореволюционном творчестве, также отрицались общественным мнением. Безудержное новаторство было полностью отвергнуто как происки космополитической идеологии. Модернизм, понятый как упрощение, схематизация классических форм, претил талантливому художнику — это был путь лавирования, анемии и бесталанности.

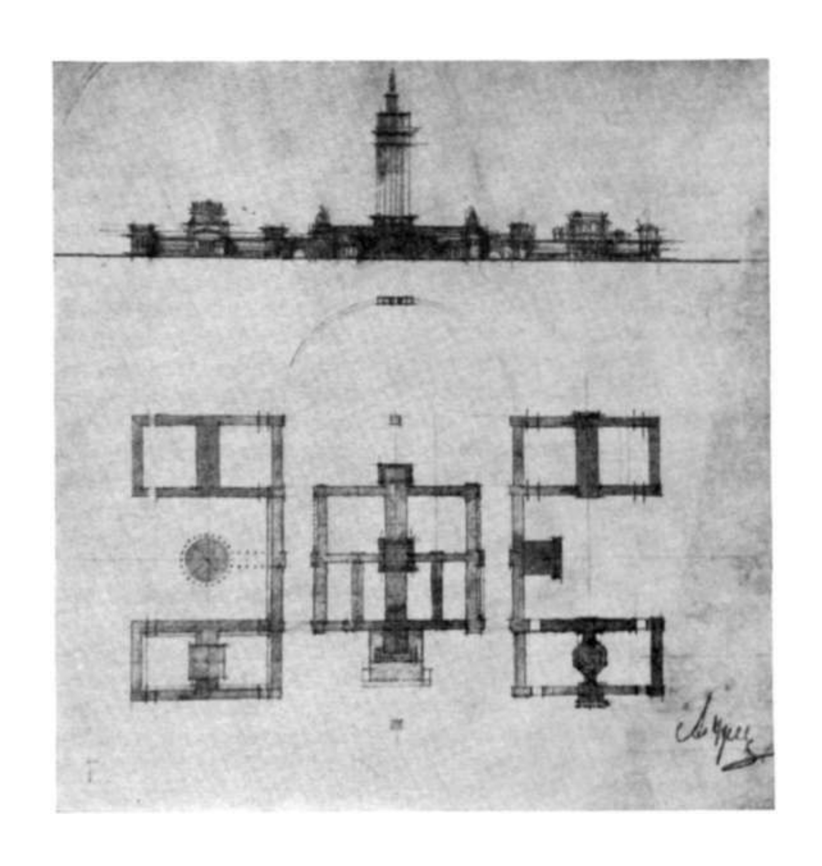
Щусев с настойчивостью уверенного в своих силах мастера штурмовал эти творческие проблемы. Мы не должны переоценивать результатов этих попыток — ни один из его проектов здания Академии наук не удовлетворяет нас в полной мере. Однако бесспорно и то, что в многосторонней архитектурной деятельности советских зодчих мы не знаем другого проекта или сооружения, которое могло бы поспорить по монументальности, композиционному богатству и скульптурной пластичности хотя бы с проектным вариантом здания Академии наук, созданным Щусевым в 1938 г. Хотя в то же время следует заметить, что это произведение Щусева является не более чем предварительным эскизом, и с точки зрения гармонической завершенности, стилистической чистоты архитектурных форм оно еще далеко не совершенно.

В предварительном конкурсе на проект комплекса зданий Академии наук участвовали кроме А. В. Щусева И. А. Фомин, Д. А. Фридман, Н. А. Троцкий и проектная мастерская Гипрогора.

Президиум Академии наук отдал предпочтение проекту Щусева. По этому проекту на территории будущего Юго-Западного района города рядом с деревней Черемушки располагается около 40 зданий институтов, музеев, библиотек и подсобных учреждений, разбивается колоссальный ботанический сад, под который отводится более 500 га (впоследствии ботанический сад проектируется на территории Останкина).

Строительство размещается на компактной изолированной площади с подъездом со стороны Калужской улицы в виде километровой липовой аллеи. В центре ставится здание президиума и библиотеки. Вокруг отводятся участки для научных ассоциаций: геологической, химической, математической, общественных наук, зоологической, ботанической. Здания ассоциаций — невысокие (не выше трех этажей), образующие в плане замкнутые дворы.

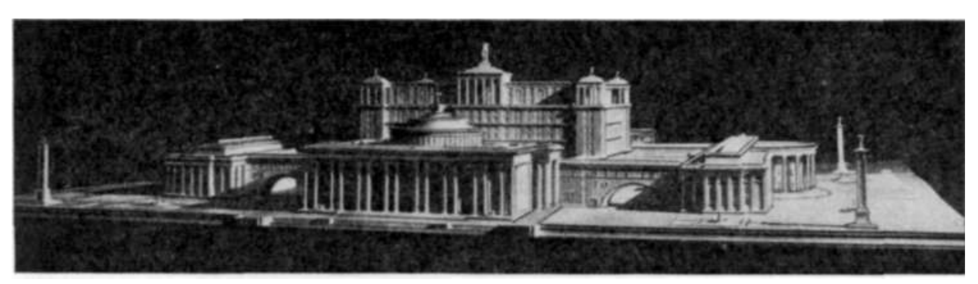
11 Зак. № 1135



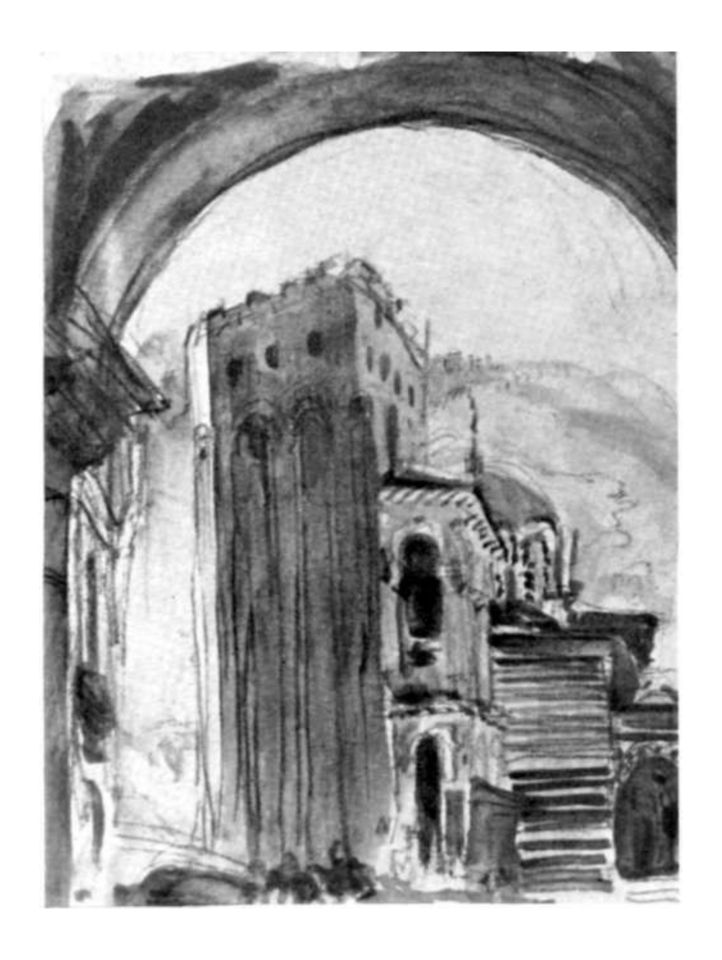
АКАДЕМИЯ НАУК СССР. ЭСКИЗ. 1935 г.

МАКЕТ

ПЛАН ПЕРВОГО ЭТАЖА. 1938 г.



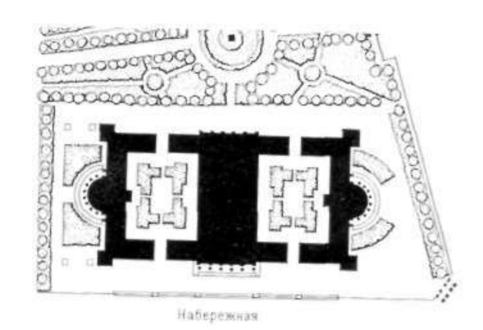
11*



В 1935 г. управление строительством Академии наук предполагало приступить к строительным работам. Однако постройка обособленного академического комплекса на удаленном от центра города месте в то время не отвечала интересам архитектурной реконструкции столицы. Столь значительное здание хотелось сделать украшением центральных районов Москвы. По новому предложению главное здание Академии наук располагается на прекрасном участке Крымской набережной напротив Парка культуры и отдыха им. Горького, остальные здания — в районе Калужского шоссе.

Любопытно, что, по словам Щусева, «первоначальные варианты здания Академии намечались в формах старой римской классики, но это не встретило одобрения со стороны Академии. Перенесение элементов ленинградской классической архитектуры прошлого столетия в архитектуру современной Академии наук с ее совершенно новой ролью в жизни нашей страны, когда она тесно связана с интересами социалистического строительства, было бы, конечно, неправильно» [81].





РЫЛЬСКИЙ МОНАСТЫРЬ В БОЛГАРИИ. АКВАРЕЛЬ

АКАДЕМИЯ НАУК СССР. ГЛАВНЫЙ ФАСАД. ГЕНЕРАЛЬНЫЙ ПЛАН 1947 г.

В 1936 г. можно было встретить, например, такие суждения: «Свойственные классике горизонтальные членения находятся в противоречии с характером современной советской архитектуры, строящей свои объемы в вертикальных архитектурных линиях, в целеустремленных и динамических формах» [82]. Вот какие высказывания определяли творческие искания зодчих и привели в конце концов, с позволения сказать, к «готической» архитектуре.

Новый участок, выделенный городом для постройки здания Академии наук, имеет правильную в плане форму. Северо-западной стороной он обращен к реке, с юго-запада ограничен Крымским валом. По проекту 1936—1938 гг. здание отступает от красной линии. Ось его со стороны Крымского вала совмещена с осью главного входа в парк и его партером. Корпус Президиума выдвигается вперед к реке и является головной частью всего комплекса. В его первом этаже размещаются главный вестибюль, несколько аудиторий, буфет, курительные и прочие обслуживающие помещения.

Величественный портик с 22-метровыми колоннами образует главный вход в здание. Главный конференц-зал крупной формы в плане располагается на уровне третьего этажа; освещается он естественным светом, падающим сквозь прорезанные в основании купола окна.

В центре участка образуется замкнутый прямоугольный двор. Его окружают многочисленные инструменты Академии, административные помещения и кабинеты академиков.

Со стороны Крымского вала симметрично располагаются два длинных и относительно невысоких трехэтажных корпуса музеев Истории земли и Истории живой природы. Оба здания идентичны по плану. Первые два этажа заняты музейными залами, третий — административно-научными помещениями.

В середине корпуса зодчим предусматривались освещенные верхним светом залы 12-метровой ширины и большой высоты, предназначенные для крупных экспонатов. Со стороны Мароновского переулка предполагалось разместить библиотеку с книгохранилищем на 15 млн. томов. Этот проект был одобрен и утвержден к постройке Президиумом Академии. Кубатура всего здания превышала 1 млн. $м^3$ при рабочей площади 15,5 тыс. $м^2$.

Конструкции сооружения основывались на достижениях современной строительной техники. Здание проектировалось каркасного типа с заполнением. Каркас — железобетонный и металлический; стены намечались из легких материалов (пустотелый и пористый кирпич, керамиковые блоки и пр.). Здание предполагалось оборудовать всеми новейшими санитарно-техническими устройствами.

Строительство главного здания Академии наук началось с музейного корпуса, граничащего с Крымским валом. Однако во время войны оно было приостановлено.

В дни войны Щусев работает над новым вариантом главного здания Академии по программе, значительно сокращенной по сравнению с проектом 1938 г. План получает совсем простую прямоугольную конфигурацию с двумя внутренними дворами, разделенными широким корпусом, в котором размещается конференц-зал. По своей архитектуре этот вариант отличается прекрасно продуманным планом, хорошими пропорциями общего объема. Однако архитектура фасадов здания подвергается довольно резкой критике за украшательство, за нагромождение и разностильность архитектурных форм и деталей.

Свою ошибку Щусев осознал очень быстро и поэтому разработал новый вариант в гораздо более сдержанных архитектурных формах. План сооружения остается прежним. Архитектура же фасадов приобретает большую четкость и по многим признакам напоминает созданное Щусевым в эти же годы административное здание на площади Дзержинского. Купол над главным входом подобен куполу здания Академии художеств в Ленинграде.

Чтобы избежать монотонности силуэта, зодчий вводит в композицию стройную высокую башню, поднимающуюся из внутреннего двора здания. Этот вариант уже далек от чрезмерной декоративности предыдущего, но его стилевая характеристика остается по-прежнему неясной,

архитектурные формы ордера и других деталей трактуются зодчим с большой свободой, произвольно, что лишает сооружение строгости и придает ему вид скорее первоклассной гостиницы, чем Академии.

Щусев перерабатывает проект вновь. На этот раз мастер придает архитектуре сооружения черты русского классицизма, того самого, о котором он говорил десять лет назад как о совершенно неприемлемом для данного случая. Впрочем, архитектура фасадов этого проекта основывается на очень осторожном, «авторизованном» освоении наследия классицизма. Башня красивых мягких очертаний в предыдущем варианте была суше, схематичнее. Если мы вспомним подобную же башню курорта «Псырцха», проект реконструкции которого он создает еще в 1935 г., то увидим, как умел Щусев постепенно, шаг за шагом совершенствовать свои замыслы.

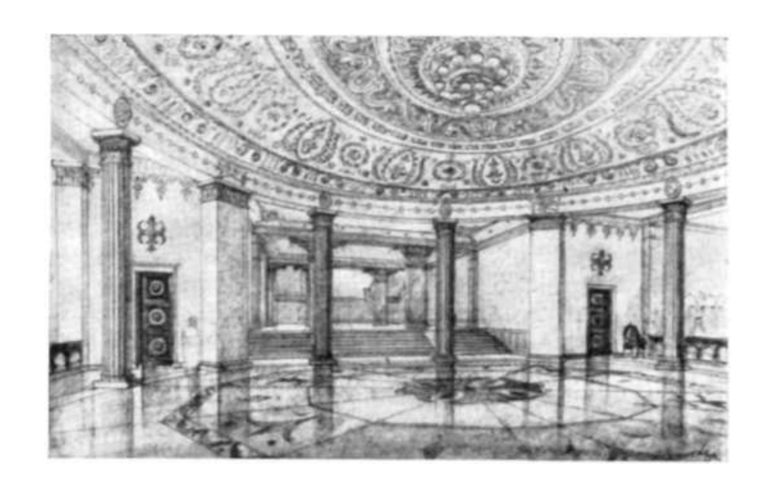
Из ряда вариантов, выполненных Щусевым по сокращенному заданию, именно этот, законченный в 1947 г., следует отметить как наиболее удачный. В нем зодчий, наконец, нашел архитектурно-художественный образ сооружения, удовлетворявший в те годы требованиям к архитектуре здания Академии. Он строг, без излишней декоративности, в известной мере романтичен, но чужд ненужной экзальтации, он питается национальными художественными традициями, но отнюдь не национально ограничен.

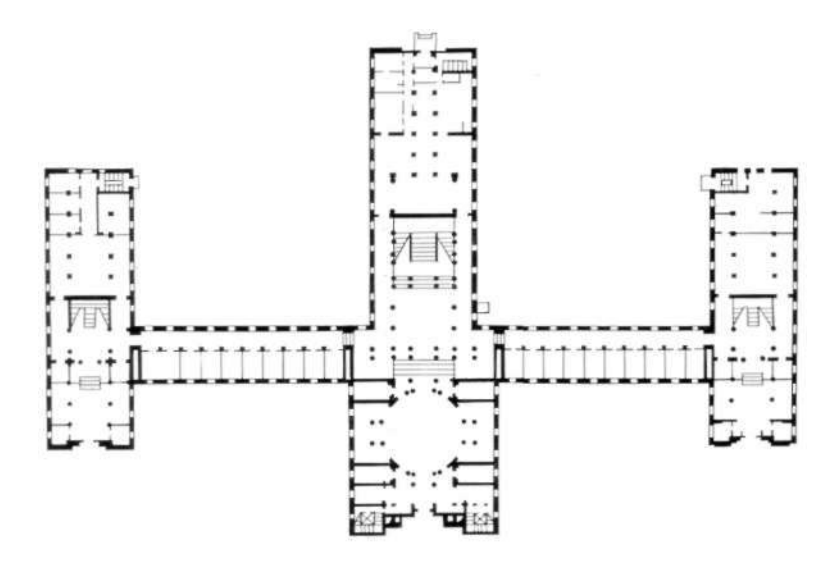
Критические замечания возможны по адресу и этого проекта архитектора. Можно заметить, например, что купол над входом лежит на узком корпусе, а это лишает его органичности, что положение башни несколько случайно и др. Но бесспорно, что главные задачи, относящиеся к композиции здания в целом, к архитектурно-художественному образу сооружения, к проблемам его стиля и национальной формы, оказались решенными мастером с необходимым тактом и в должной пропорции. Но для этого, как мы видим, зодчему пришлось потрудиться очень много.

Но и на данном этапе работа над проектом главного здания Академии наук не была закончена. Строительство его все откладывалось, а советская архитектура тем временем вступила в новую фазу своего развития. Наступили годы проектирования и строительства высотных зданий Москвы. Щусев спешит откликнуться на это высотными вариантами проекта здания Академии наук. Высота здания из варианта в вариант все растет. Первый из них имеет сокращающиеся по размеру ярусы и достигает 15 этажей. Второй вариант по высоте превышает 20 этажей.

Следующие варианты достигают еще большей высоты и приобретают стремительно вертикальные формы.

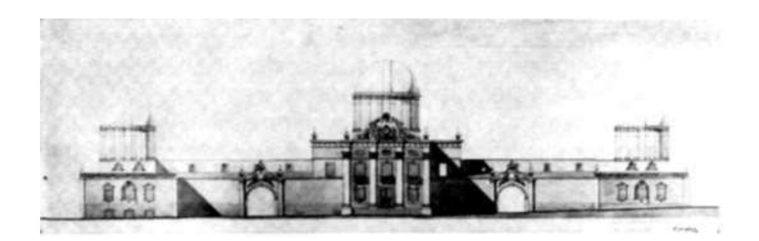
Возглавляя с 1938 г. и по день смерти архитектурно-проектную мастерскую Академпроект, А. В. Щусев работал не только над проектированием главного здания Академии. Здесь создаются проекты для всего довольно обширного строительства Академии — научно-исследовательские институты, обсерватории, жилые дома, дачные поселки для академиков и т. д. Разрабатываются генеральные планы участков академиче-





ГЛАВНОЕ ЗДАНИЕ АКАДЕМИИ НАУК КАЗАХСКОЙ ССР В АЛМА-АТЕ. ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ВЕСТИБЮЛЬ. ПЛАН ПЕРВОГО ЭТАЖА. 1949 г.

ОДИН ИЗ ВАРИАНТОВ ОБСЕРВАТОРИИ АН УССР В ГОЛОСЕЕВСКОМ ЛЕСУ БЛИЗ КИЕВА. ГЕНЕРАЛЬНЫЙ ПЛАН И ГЛАВНЫЙ ФАСАД ЗДАНИЯ. 1949 г.



ского строительства в районе Калужского шоссе. Но, к сожалению, несмотря на, казалось бы, полную возможность осуществить большой и единый комплекс сооружений, представляющий собой подлинный архитектурный ансамбль, строительство не оправдывает ожидания. Длительность процесса постройки, изменение ее объемов послужили причинами того, что взамен единого ансамбля перед нашими глазами развертывается по существу разрозненное строительство.

Первым научным институтом, сооруженным на Калужском шоссе по проекту Щусева, был Институт генетики. Проектировался он еще в 1936 г., а постройка была закончена в 1939 г. Это небольшой симметричный, трехэтажный корпус с двумя невысокими башнями по сторонам. Пилястры, расположенные поверху, придают этому зданию общественный характер и некоторую официальность. Полукруглая аудитория, выходящая своим объемом во двор, напоминает здание ИМЭЛ в Тбилиси, проектировавшееся и сооруженное в те же годы.

Архитектура здания Института генетики построена на ренессансных формах, но выглядящих вполне современными, что является их несомненным достоинством. Для знатока эпохи Возрождения здесь, конечно, найдется много пищи для критики. Нет строгой согласованности в профилях карнизных тяг у угловых колонн, нет абак, сандрик входной двери грубоват по форме и т. д., но в облике сооружения в целом сохраняется непосредственность, свежесть. Здесь наличествует не повторение форм и образов архитектуры Возрождения, а их свободная переработка. Перед нами не музейный экспонат, а «живое» здание.

В Академпроекте проектируется в 1946—1947 гг. ряд других институтов Академии, сооружаемых там же, на Калужском шоссе, а именно: машиноведения, механики, органической химии, физики, металлургии и горячих ископаемых. Щусев мало работает над их архитектурой, передоверяя большую часть работы своим соавторам А. В. Снигареву, Н. М. Морозову, Б. М. Тарелину. Для архитектуры этих институтов характерна трехосная композиционная схема — центральный и два боковых портика.

Одновременно А. В. Щусев работает над проектом здания Казахской Академии наук для Алма-Аты (1944—1948 гг.). Главное здание Академии располагается на возвышенном месте и замыкает прямую дальнюю перспективу. Удачен план главного здания, просто и ясно решаются главный вход, круглый вестибюль, трехмаршевая парадная лестница. Над вестибюлем во втором этаже расположен конференц-зал. Ту же схему повторяют правый и левый флигели главного корпуса. В своем первом малоудачном варианте Щусев увенчивал центральную часть корпуса куполом; портал, представлявший собой стрельчатую арку, и купол вызывали ассоциацию с культовыми сооружениями Средней Азии — мечетями, медресе. В связи с этим он перерабатывает архитектуру здания и создает окончательный, принятый к осуществлению проект. Но, к сожалению, как всегда, когда Щусев работает с большой долей участия своих молодых товарищей и не имеет возможности собственными руками и при том многократно варьируя рисовать архитектуру проектируемых им зданий, результаты не могут нас удовлетворять в полной мере. Здание получилось по своей архитектуре схематичным и грубовато нарисованным.

Другое интересное произведение, над которым в те же годы работал Щусев в стенах Академпроекта, — это проект Главной астрономической обсерватории Украинской Академии наук. Астрономический городок сооружается в красивом месте рядом с Киевом — в Голосеевском лесу. Проект составлен хорошо; значение его заключается не только в технических или функциональных особенностях, но и в тех архитектурных формах, к которым прибегает зодчий. Он стремится использовать в своем творчестве яркие, живописные формы украинской архитектуры XVII в.

Главный портик образует центр композиции; аттик или род щипца над ним сложного контура украшен лепным узором, заставляющим вспомнить «браму Заборовского» Софийского заповедника и фронтоны других старинных киевских сооружений.

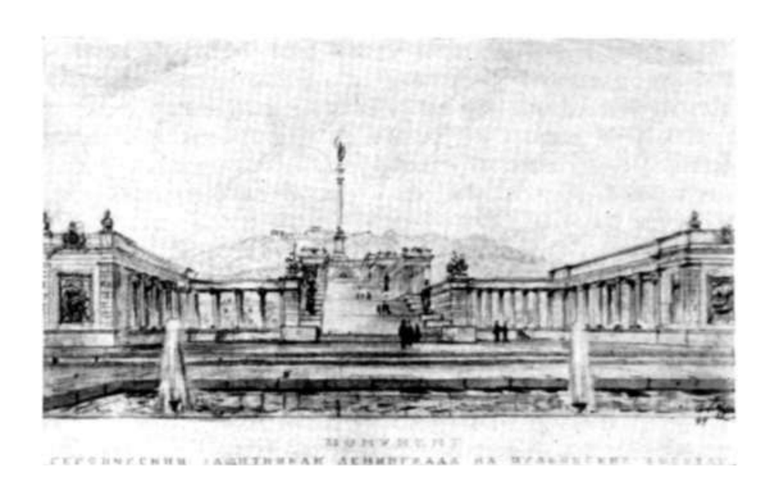
Обилие светотени в композиции, пластичность архитектурного убранства, своеобразная трактовка барочных форм, относящихся к славному прошлому украинского искусства, — вот область художественных средств выражения, к которым обращается зодчий в своих настойчивых попытках найти для строительства на Украине присущий ей язык архитектурных форм.

Этот проект следует сопоставить с проектным предложением Щусева по застройке Крещатика (1945 г.). Несмотря на большие различия в масштабе, местоположении и назначении проектируемых зданий, их объединяют общие черты архитектуры, говорящие о ее национальной принадлежности. В этих проектах Щусев, быть может, нарушил нужную меру в использовании традиционных форм, относящихся к прошлому, но принципиально можно согласиться с мастером, который в своем глубоко современном произведении не теряет связей с прогрессивными традициями национального искусства.

В стенах Академпроекта Щусев создает большое число различных проектов, относящихся к 1938—1949 гг. Здесь он работает над тщательной реставрацией существующего здания Президиума Академии наук и восстановлением его прекрасного скульптурно-декоративного убранства и живописи, восстановлением музея Л. Н. Толстого на Кропоткинской улице, поврежденного во время войны, восстановлением знаменитой Пулковской обсерватории и над многими другими упомянутыми и не упомянутыми нами проектами. Это была проектная мастерская зодчего и его рабочий кабинет, из окон которого он много раз рисует видневшуюся за вуалью деревьев прекрасную церковь Ивана-воина на Якиманке, архитектуру которой он тщательно изучал при постройке Казанского вокзала.

В настоящее время строительство административного здания на площади Дзержинского в Москве завершено лишь наполовину.

Это здание, выходящее главным фасадом на площадь и являющееся важнейшим звеном одного из центральных ансамблей города, Щусев проектировал еще в 1939—1940 гг. Проектом он охватил застройку всего квартала и включил в композицию старое здание, сооруженное в конце XIX в. и выходящее своим измельченным и претенциозным фасадом на



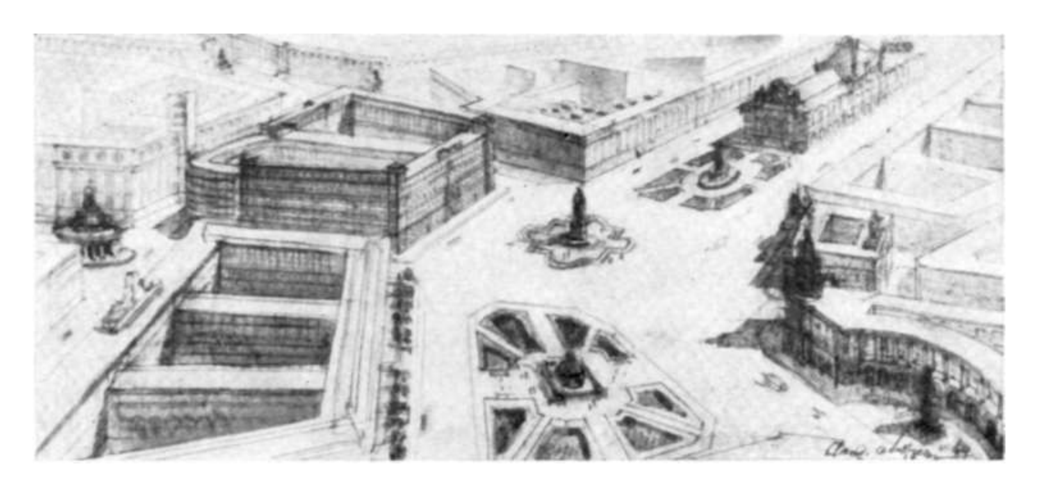
МОНУМЕНТ ГЕРОИЧЕСКИМ ЗАЩИТНИКАМ ЛЕНИНГРАДА НА ПУЛКОВСКИХ ВЫСОТАХ. ПЕРСПЕКТИВА. 1944 г.

площадь. По проекту зодчего этот фасад предполагалось одеть в новые одежды, убрав с него старое, не имеющее никакой цены архитектурное оформление.

В 1939 г. Щусев лечился в Ессентуках, что не мешало ему набрасывать эскизы этого здания. Там же в ту пору жил архит. Ю. Ю. Савицкий. А. В. Щусев нашел в нем интересного собеседника и делился своими мыслями. По словам Ю. Ю. Савицкого, зодчий предполагал придать этому сооружению образ ратуши, что по градостроительной ситуации было, пожалуй, логично. Однако следующей его мыслью было спроектировать это сооружение в формах русской архитектуры XVII в. После создания фасада ресторана Казанского вокзала в формах XVII в. Щусев часто возвращался к мысли о том, что эта красочная архитектура может послужить образцом для современных гражданских зданий. Но при новой встрече с Ю. Ю. Савицким на вопрос, как поживает «его XVII век», Щусев воскликнул: «Что Вы, какой там XVII век, перед нами не павильон, не выставка и даже не клуб и не театр, ведь речь идет о здании министерства, правительственного учреждения, архитектура которого должна быть строгой, деловой, отнюдь не претенциозной».

Колебания зодчего, избирающего для своего произведения тот или иной стиль архитектурных форм, казалось бы, могут заронить сомнение в творческой принципиальности зодчего, но это, конечно, не так. Советская архитектура на данной ступени развития использовала как средство выражения своих идей различные стилистические формы. Это можно проследить на практике ее крупнейших представителей. Вспомним весьма различный творческий облик одновременно работавших И. В. Жолтовского, И. А. Фомина, Л. В. Руднева и других зодчих.

А. В. Щусев — мастер широкого творческого диапазона. В исторических архитектурных стилях он видит не самоцель или условие, а средство художественного выражения идей, поставленных перед ним жизнью.



ПЛОЩАДЬ ДЗЕРЖИНСКОГО В МОСКВЕ. ЭСКИЗ РЕКОНСТРУКЦИИ. ВАРИАНТ. ПЕРСПЕКТИВА. 1944 г.

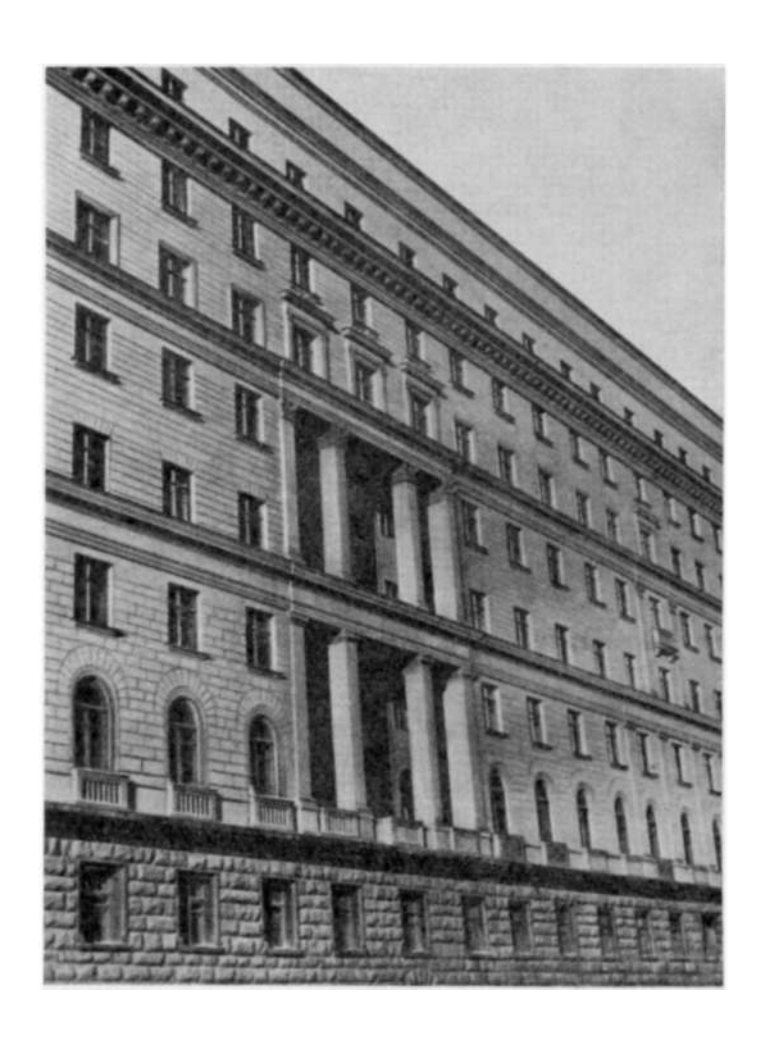
Он смело опирается на ту или иную стилистическую концепцию ради достижения цели — точной и выразительной жанровой характеристики сооружаемого им здания, причем смело ее интерпретирует по-своему.

Так, Щусев планомерно, глубоко продуманно приходит к композиционным приемам и архитектурным формам многоэтажного административного здания, в планировку которого включено множество рабочих комнат и кабинетов. И вполне закономерно, что впоследствии в практике советских архитекторов мы встречаем немало сооружений подобного характера.

Проектируя это здание, зодчий по обыкновению обращается к решению смежных градостроительных задач. Среди его чертежей и рисунков мы видим эскизы общего вида реконструируемой площади Дзержинского. В зависимости от планировочного решения прилегающих кварталов и ширины Театрального проезда она приобретает то более или менее открытый, то замкнутый характер.

Открытый вариант предусматривает расширение Театрального проезда за счет квартала, где теперь сооружен магазин «Детский мир». Центральные площади города в этом случае образовали бы вокруг Кремля род Венского ринга. Зодчий «прикидывает» на своем рисунке образующийся ансамбль. Внимательно обдумывает архитектор и «закрытый» вариант площади, который в общих чертах соответствует современному виду площади. Пока что осуществлена только половина фасада административного здания. К реконструкции соседнего здания, к сожалению, еще даже не приступали.

Досадный промах допустил А. В. Щусев, обратившись в 1940—1941 гг. вновь к работе над архитектурой Казанского вокзала. Он собственноручно исказил художественный образ своего любимого детища! Прекрасная башня вокзала, ее красные кирпичные стены с белокаменными деталями были одеты мрамором! Щусев принес в жертву богатству и ценности



АДМИНИСТРАТИВНОЕ ЗДАНИЕ НА
ПЛ. ДЗЕРЖИНСКОГО В МОСКВЕ

отделки художественную выразительность и поэтичность простой кирпичной кладки. Белокаменный убор в контрасте с кирпичом стен башни действительно был ее украшением. Сопоставление кирпича и белого камня отвечало их назначению в композиции сооружения. После же облицовки стен мрамором это сопоставление потеряло свой смысл.

Из биографии И. Е. Репина известно, как он в одно из посещений Третьяковской галереи переписал заново голову главного действующего лица в картине «Не ждали» и этим ее сильно испортил. То же самое случилось и со зданием вокзала, когда Щусев, изменив художественный образ важнейшего звена своего прославленного произведения, лишил его прекрасного первоначального облика. Картину И. Е. Репина тут же исправили, башня же Казанского вокзала так и осталась одетой в мрамор.

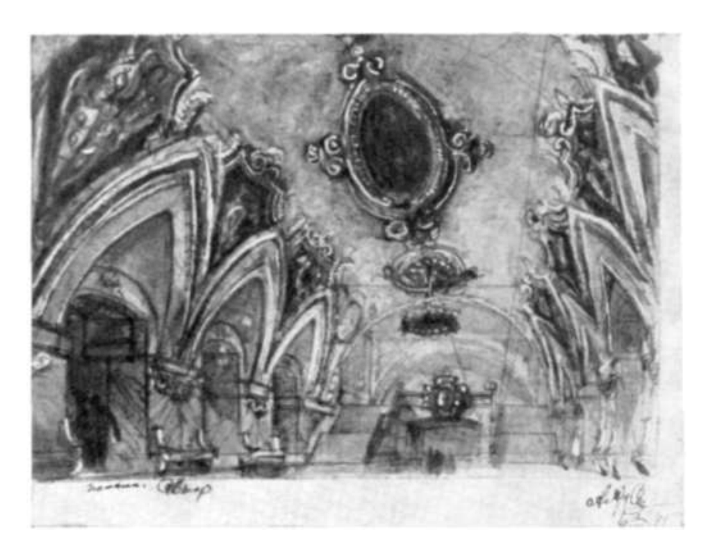
В то же время Щусев вновь проектирует со стороны Рязанского вокзала башню прибытия. Но, к сожалению, и на этот раз она осталась неосуществленной.

На последние годы жизни А. В. Щусева падает одна из очень спорных страниц советской архитектуры. Речь идет о высотных зданиях Москвы. Щусев не раз говорил о необходимости строительства высотных зданий, домов-башен ради выразительности и красоты панорамы города. Высотные акценты старой Москвы, ее храмы-колокольни постепенно тонут среди вновь воздвигаемых больших многоэтажных зданий. Необходимы были новые ориентиры, новые доминанты, создающие силуэт нового города. Строительство ряда высотных зданий решало эту задачу.

Щусев принял участие в проектировании высотных зданий Москвы. Он создал проект гостиницы в Дорогомилове. Хотя проект и не был принят к постройке, но следует отметить его достаточно высокие деловые качества. Монументальность, которая является отличительной чертой многих произведений Щусева, была присуща и этому его проекту. Масштабность здания вкупе с монументальностью его архитектуры послужили источником значительности, зрелости и эпичности созданного архитектурного образа. Забота о силуэте города, как мы уже говорили, волновала зодчего давно. И теперь, когда строительство высотных зданий стало реальностью, он вновь возвращается к той же идее. Новый высотный вариант проекта здания Академии наук является еще одним, на этот раз последним, звеном сюиты проектов грандиозного сооружения, поглотившего так много творческой энергии и сил мастера.

Щусев не мечтал о спокойной старости. В его произведениях последних лет жизни мы не видим упадка творческих сил. Он строит планы на будущее. Упорно трудится над проектом здания Академии наук, строительство которого так и не развернулось при его жизни. Ряд его проектов находился в стадии разработки. Жизнь вокруг него била ключом, и он не только не отставал от нее, но продолжал быть в числе наиболее творчески активных зодчих.

Щусев не умел беречь своих сил. Он почувствовал себя плохо в Киеве, куда вылетел в составе комиссии для решения ряда насущных проб-



СТАНЦИЯ МЕТРО «КОМСОМОЛЬСКАЯ-КОЛЬЦЕВАЯ»
В МОСКВЕ. ПЕРСПЕКТИВА ПОДЗЕМНОГО ЗАЛА. 1945 г. ЭСКИЗ.
ОБЩИЙ ВИД

лем реконструкции города. Умер через несколько дней после возвращения в Москву — 24 мая 1949 г.

После смерти мастера продолжается работа по реализации некоторых его проектов. В Алма-Ате сооружается здание Академии наук Казахской ССР, под Киевом возводится ансамбль построек обсерватории. Эти произведения зодчего могут служить примером при обсуждении проблем национальной формы в советской архитектуре.

Архитектор приступил к проектированию станции московского метрополитена «Комсомольская-кольцевая» в начале памятного 1945 г., года всенародного праздника победы в Великой Отечественной войне. Закончен и утвержден проект станции был незадолго до смерти его автора, в марте 1949 г. В течение четырех лет зодчий вместе со своими сотрудниками, архитекторами и инженерами сделал ряд вариантов проекта, все более совершенствуя и оттачивая свой первоначальный замысел. Он назвал проектируемую станцию «Залом победы», запечатлев в ее архитектуре чувство торжества и радости одержанной победы.

Архитектурно-художественный образ этого последнего его произведения предельно ясен, он порождает у каждого советского человека чувства гордости за свою Родину, радости жизни, оптимизма и веры в счастливое будущее. На своде большого зала, в обрамлении великолепного скульптурного орнаментального убранства размещены восемь выполненных мозаикой на золотом фоне картин: образы мужественных героев-полководцев русской истории, а также парад на Красной площади 7 ноября 1941 г., взятие рейхстага, парад Победы. 1945 г.

Станция «Комсомольская-кольцевая», обслуживающая крупнейший пересадочный пункт Московского метрополитена, заметно отличается от других станций по своей архитектуре. Ее средний зал расширен и достигает 11 м против обычных 8 м. В связи с этим увеличена и его высота — 9 м взамен обычных для других станций 5,5 м. За аркадой, несущей свод и обрамляющей с обеих сторон этот просторный зал, расположены платформы-перроны.

Эта станция относится к числу станций глубокого заложения, однако обычные в таких случаях тяжелые опорные пилоны заменены в ней подобно пилонам станции «Площадь Маяковского» легкими стальными колоннами, одетыми мрамором. Колонны несут лучковые арки, на которых покоятся своды станции. Главную роль в композиции зала играет свод, на котором раскинулись скульптурные картуши, волюты и тяги. Подобные же своды Щусев уже однажды соорудил и декорировал с помощью А. Бенуа при строительстве Казанского вокзала. Ряд люстр заливает зал приятным розоватым светом люминесцентных ламп. Наземный вестибюль также имеет высокий свод. Снаружи наземный вестибюль покрыт куполом своеобразной формы. Он должен был быть украшен чеканным орнаментальным узором по аналогии со шлемовидным покрытием одной из башен церкви — монумента на Куликовом поле.

Смерть А. В. Щусева нанесла большой урон советской архитектуре. Но его друзья, соавторы и помощники в меру своих сил постарались заменить умершего мастера и возможно более тщательно реализовать проекты своего учителя [83].

12 Зак. № 1135

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Щусев пришел к Великой Октябрьской революции не с пустыми руками: по его проекту воздвигалось здание Казанского вокзала — его первый вклад в сокровищницу советской архитектуры.

Казанский вокзал в Москве — это чудесное произведение архитектуры, праздник русского искусства, пример творческого наследования сокровищ, созданных гением народа. Это сооружение украшает Москву своей прекрасной архитектурой. Демократизм, народность и легендарность архитектурных образов, в которых воплотились представления народа о прекрасном, делают это произведение Щусева неотъемлемой частью нашей русской художественной культуры.

С первых лет существования советская архитектура занята решением проблем социально-экономического характера — таких, как градостроительство, благоустройство окраин, жилищное строительство для трудящихся. Щусев стал автором первого проекта реконструкции Москвы — проекта, созданного в годы жестокой борьбы советской республики за свое существование.

И впоследствии много своих творческих сил он отдал проблемам реконструкции Москвы и многих других городов Советского Союза. Щусеву принадлежит львиная доля в коллективном деле реконструкции Москвы. Его проекты по планировке Новгорода, Кишинева — это подлинно научные трактаты, в которых знание жизни, опыт обобщаются великолепным образным строем мышления, ярким художественным талантом. Щусев всегда и во всех творческих замыслах исходил из требований ансамбля, пейзажа и его архитектурных традиций.

В 20-х гг. советская архитектура ищет индустриальные пути развития. Щусев создает своеобразный «динамический», полный экспрессии вариант конструктивизма.

Он ищет новые пути развития архитектуры на основе общественного, народного художественного идеала. Пусть такие его постройки, как гостиница «Москва», жилой дом на Смоленской набережной, проект Дома колхозника и другие во многом несовершенны, но все же их влияние на развитие советской архитектуры 30-х гг., ищущей новые пути развития, неоспоримо. Величайшее значение для советской художественной культуры имеют произведения Щусева, поскольку они основываются на поисках современной национальной формы, не порывающей с историческими традициями, но в то же время и не ставящей целью воскрешение прошлого. Таковы прежде всего Казанский вокзал в Москве, здание ИМЭЛ в Тбилиси и станция метро «Комсомольская-кольцевая».

В своем творчестве еще со студенческой скамьи Щусев неизменно национален. Он относился с глубоким уважением к национальной культуре братских народов своей Родины, для которых строил и творил на Украине, в Молдавии, Грузии, Узбекистане и Казахстане.

Венцом его творческой жизни является создание Мавзолея В. И. Ленина. Архитектура этого сооружения отражает народный художественный идеал, воплощенный в совершенной художественной форме.

Его архитектурно-инженерная мысль отличается чертами прогрессивности, смелости и в то же время рациональности. Вспомним перекрытие теплого перрона Казанского вокзала, являвшегося первым столь смелым применением рамных железобетонных конструкций, смелую арку-свод Москворецкого моста, пемзобетонные стены монументального здания ИМЭЛ, конструкции подземных залов станции метро «Комсомольская-кольцевая» и др.

Размах творческой деятельности Щусева был таков, что он не мог осуш,ествить свои замыслы, не привлекая к работе многих молодых зодчих. До революции он как скульптор «лепил» своими руками каждое творение и создавал идеально отработанные, уникальные произведения. Плодами его трудов были все детали сооружения, даже оборудование, мебель, утварь.

В послереволюционные годы, чувствуя ответственность перед родиной как старейший, сильный своим талантом и опытом мастер, Щусев решает узловые проблемы развития советского зодчества; к разработке же своих проектов он привлекает молодых архитекторов, предоставляя им возможность проявлять свои способности в решении частных, но важных задач.

Из числа его постоянных сотрудников-архитекторов должен быть назван окончивший Строгановское училище со званием «художника по архитектурной и декоративной композиции» А. В. Снигарев. Он начал работать у Щусева еще в мастерской по разработке проекта Казанского вокзала. Н. Я. Тамонькин, тоже «ученый рисовальщик», окончивший Строгановское училище, рисует по эскизам Щусева детали и фрагменты фасада Казанского вокзала.

Среди сотрудников А. В. Щусева мы встречаем имя Л. А. Веснина, восстанавливавшего церковь в Овруче и работавшего над планировкой г. Туапсе. В. Д. Кокорин и И. А. Голосов работали у него на строительстве Казанского вокзала. А. М. Рухлядев, Э. Н. Норверт, В. И. Фидман, Н. П. Северов, Г. П. Гольц, Д. Б. Савицкий, А. Ф. Жуков, Д. Н. Чечулин, А. Б. Куровский, Г. К. Яковлев, Д. Д. Булгаков, А. К. Ростковский, В. А. Лавров, А. С. Мухин, М. В. Лисициан, П. М. Сардарьян, Ю. А. Дульгиер, А. Ю. Заболотная, И. А. Француз, В. Д. Турчанинов, С. Н. Полупанов, С. А. Кулагин, Б. М. Тарелин, К. И. Соломонов, В. А. Артамонов, А. И. Власов, А. П. Богорова и многие другие были сотрудниками и учениками Щусева и многократно упоминаются как участники и помощники в разработке длинного ряда проектов.

Щусев постоянно сотрудничал с художниками, живописцами, скульпторами М. В. Нестеровым, Н. К. Рерихом, А. Н. Бенуа, Е. Е. Лансере, Б. М. Кустодиевым, И. Д. Шадром, С. Т. Коненковым, З. Е. Серебряковой, И. С. Ижакевичем, А. П. Блазновым, Г. П. Поповым, С. А. Евсеевым и др.

Создавая иконостас в Успенской церкви Киево-Печерской лавры, он серьезнейшим образом изучает архитектуру Киевской Руси, пишет специальное исследование по вопросу алтарных преград, для чего обращается за консультацией к Н. П. Кондакову и даже едет в Константинополь. Работа его над восстановлением церкви Василия в Овруче — это образец содружества искусства и науки.

Глубокое понимание древнерусской архитектуры далось Щусеву не без труда. Изучение ее вылилось в специальные статьи: «Святая София Новгородская и начало самобытности», «Расцвет новгородского зодчества», «Крепостное и гражданское зодчество Пскова», написанные совместно с В. Покровским и вошедшие в знаменитый труд И. Э. Грабаря «История русского искусства» [84].

Изучение давних русских национальных традиций не мешало Щусеву искать новые пути творчества, следить за развитием новой, передовой технической мысли. Число написанных Щусевым статей необычайно велико и отражает его глубокую заинтересованность передовыми, прогрессивными научно-техническими проблемами.

Благодаря многосторонней одаренности, своему большому авторитету А. В. Щусев с 1926 по 1929 г. руководил сокровищницей русского искусства — Третьяковской галереей.

Усилия Щусева, направленные на создание Музея русской архитектуры, увенчались успехом. Созданный им Музей накопил в своих стенах большие художественные ценности.

Многим мы обязаны Щусеву за ту непримиримую борьбу, которую он вел в защиту памятников архитектуры от безразличия, невежественного пренебрежения к их сохранности.

Избрание А. В. Щусева в 1943 г. действительным членом Академии наук СССР явилось результатом всеобщего признания его заслуг в области искусства архитектуры, науки о ней, ее теории и истории. Сектор истории архитектуры созданного И. Э. Грабарем Института истории искусств АН СССР получил в лице Щусева авторитетного руководителя.

Общественной деятельности Щусев отдавал много сил. Еще до революции он пытался организовать клуб молодых зодчих, являлся членом-учредителем общества им. А. И. Куинджи, активным участником всероссийских съездов зодчих, членом Археологического общества и т. п. Его деятельность в области реорганизации Академии художеств в советские годы, многолетняя педагогическая деятельность оставила глубокий след в архитектурной жизни. С 1921 по 1929 г. Щусев был неизменным председателем Московского архитектурного общества (МАО), объединявшего основную массу архитекторов столицы, впоследствии членом правления Союза советских архитекторов, членом президиума Академии архитектуры СССР. Лекции Щусева в Политехническом музее, собиравшие большую аудиторию, были необычайно ярки по содержанию и по форме. Будучи членом Московского Совета, он был в центре общественных взглядов и интересов и никогда не замыкался в круг профессиональных суждений.

Первая половина XX столетия — 50 лет напряженного творческого труда. Зодчий следует по пути формирования общественных художественных взглядов и представлений, прихотливому и основывающемуся как на традициях прошлого, так и на искании новых путей развития. Мера традиционности и новаторства определила творческое лицо художника на каждом этапе его жизненного пути.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Основой этого ансамбля был величественный собор четких геометрических очертаний, рассчитанный на восприятие с дальних точек обширной площади. Стройная колокольня была поставлена строго по оси собора, поэтому, несмотря на относительно большое расстояние между ними, они слились в единую композицию.
По той же оси на тротуаре главной улицы были сооружены в 1840 г. по проекту архит. Заушкевича своеобразные «ворота», имеющие сквозные переходы с четырех сторон (по схеме римской арки Quadrifronte). Подобной постановкой была обеспечена их видимость в перспективе главной улицы города.

[2] Сведения, относящиеся к биографии зодчего, почерпнуты из неопубликованной автобиографии А. В, Щусева, из рукописей П. В. Щусева «Детство и гимназические годы академика Алексея Викторовича Щусева и его последующая деятельность в Кишиневе» и «Наши родители», из рукописи В. М. Карчевского, содержащей воспоминания о деятельности зодчего в Кишиневе, из переписки А. В. Щусева со своей женой, а также из личных бесед автора с М. В. и М. А. Щусевыми, Б. Курцем, Е. Нестеровой, П. Нерадовским и другими близкими ему лицами.

[3] Евгения Ивановна Апостолопуло. Ею была организована в 1905 г. в селе Сахарны Сергеевского уезда Бессарабской губернии школа виноделия Бессарабского земства. В пользу этой школы ее муж, инж. Н. К. Апостолопуло, завещал треть своего имущества. Е. И. Апостолопуло содержала бесплатную квартиру для начинающих художников в Петербурге на Галерной ул. с общей мастерской. Энергичную деятельность она проявила в качестве члена Петербургского женского благотворительного общества в голодном 1899 г., когда ездила по поручению общества в Казанскую губернию.

[4] Архитектурное образование дореформенной Академии художеств заключалось вкратце в следующем. В первом отделении ученики всех видов искусства занимались в рисовальном классе гипсовых голов и в классе эстампов, слушали лекции по русской словесности. Ученики архитектуры, кроме того, посещали класс математики. Во втором отделении ученики занимались в рисовальном классе гипсовых фигур, а архитекторы, кроме того, — в классе черчения архитектурных деталей и орнаментов. И те и другие слушали лекции по истории изящных искусств, эстетике, археологии, перспективе и теории теней, русскому языку, общей и русской истории. Архитекторы сверх того — по математике, физике, химии (в применении к архитектуре), статике и архитектурной механике. В третьем, высшем, отделении ученики архитектуры упражнялись в составлении проектов. Ученики (по всем специальностям) слушали лекции: по истории изящных искусств, эстетике, археологии, общей и русской истории, русской словесности. Архитекторы, кроме того, слушали лекции по математике, физике, химии, статике, строительной механике, специальному законоведению по строительной части и упражнялись в составлении смет и отчетов.
Ученик обязан был проработать в первых двух отделениях, несмотря на хорошие успехи, не менее двух лет. В третьем же, высшем, отделении срок пребывания зависел исключительно от его личных успехов.
Академический курс считался законченным, когда ученик выдерживал экзамен по наукам и получал малую серебряную медаль за классные академические работы. Однако ученик до истечения шести лет имел право продолжать учиться в третьем, высшем отделении Академии и добиваться получения большой серебряной медали. Получившие большие серебряные медали имеют право участвовать однажды в конкурсе на малую, а затем большую золотые медали, что давало право на заграничную длительную поездку (до шести лет) — так называемое пенсионерство.
Окончившие курс обучения и награжденные малой серебряной медалью получали звание неклассного художника. Награждение большой серебряной медалью давало право на звание классного художника третьей степени, малой золотой медалью —

классного художника второй степени, большой золотой медалью — классного художника первой степени. Классный художник первой степени мог через три года получить звание академика, а еще через три — звание профессора за отличное выполнение заданной на сей предмет программы. Таковы были порядки в Академии художеств, когда в нее поступил молодой Щусев.

[5] В 1-м классе изучались архитектурное черчение ордеров с тушевкой и копирование с оригиналов памятников классической архитектуры, рисование и черчение орнаментов классического стиля и антиков в музее гипсовых слепков, рисование с натуры в натуральном классе и другие предметы.

Во 2-м классе изучались архитектурное черчение и копирование памятников византийской, романской, восточной и древнерусской архитектуры, рисование орнаментов, соответствующих стилей и др. в 3-м классе — архитектурное черчение и копирование памятников архитектуры ренессанса и новейшей гражданской архитектуры с акварельным тушеванием фасадов, исполнение ежемесячных программ, лепка орнаментов, акварель с оригиналов и натуры. Работа в мастерской (4-й год обучения) заключалась в выполнении ежемесячных архитектурных программ, причем одна из них разрабатывается детально. Второй год обучения в мастерской заключался в составлении выпускного проекта и его детальной разработки по одной из заданных художественным советом тем. Окончившим архитектурное отделение присуждалось звание художника-архитектора.

[6] Любопытно отметить обычай, принятый в Академии художеств, визировать всеми членами комиссии представленный эскиз дипломного проекта. Их подписи стоят на полях представленного эскиза, тем самым акт его утверждения ко многому обязывает и дипломанта, и его руководителей.

[7] Превосходно выполненные Щусевым в цвете чертежи, относящиеся к воротам Гур-Эмира, были отлично изданы («Мечети Самарканда», вып. I. СПб., 1905).

[8] Проект дома на углу Пушкинской и Кузнечной улиц многие годы хранился у В. М. Карчевского и лишь впоследствии передан им для хранения в Кишиневский музей им. А. В. Щусева.

За время войны эти домики были разрушены, но сохранили свои стены. В настоящее время они восстановлены в первоначальном виде (изменения коснулись выходов на балконы, превращенных в окна, и некоторых других деталей).

[9] Авторитет Академии Жюльена подтверждается тем, что именно в ней в 1909—1910 гг. рисовал живую натуру В. А. Серов.

[10] Чертежи Щусева и Фартусова в настоящее время хранятся в фондах музея-заповедника Киево-Печерской лавры.

[11] Щусев А. В. Об алтарных преградах Византии. «Зодчий», 1902, № 1, с. 134—135.

[12] В пределах центрального междустолпия была расположена аркада из трех арок, покоящихся на колоннах с византийскими (кубоватыми) капителями. Аркаду предполагалось исполнить из мрамора, а колонны, обозначенные на чертеже ярким кобальтом, вероятно, выложить ляпис-лазурью. У боковых абсид, жертвенника и дьяконника алтарная преграда, по проекту Щусева, образовывалась колоннадой того же византийского ордера с архитравным перекрытием. Второй ярус представлял собою мраморную миниатюрную аркаду. Архитектура иконостаса по своему стилю подобна архитектуре Владимирского собора в Киеве и собора Александра Невского в Варшаве (построенного Л. Н. Бенуа). Зодчий использует древние формы византийской архитектуры для служения современности, что вызывает неизбежную их модернизацию. Проявить в этом проекте свое творческое лицо Щусеву не удалось. Однако превосходный чертеж иконостаса, выполненный в крупном масштабе на сером фоне тонированного ватмана размером 1 X 1,5 м, производит большое впечатление. Чертеж исполнен мастерски, тщательно прорисованы детали, покраска свидетельствует об уверенной руке художника.

Проект отделки трапезной церкви, ее иконостаса и других элементов, исполненных из мрамора, был утвержден Советом лавры в 1907 г. Завершаются же все работы в лавре, которые проводились по проектам и под руководством Щусева, только в 1910 г.

[13] В Научно-исследовательском музее Академии художеств СССР (Ленинград) хранятся перспективный вид интерьера церкви, фасадное изображение восточной, западной и южной стен храма. Чертежи выполнены в 1910 г. акварелью, гуашью и золотом. Проект остался нереализованным.

[14] Эскизный проект этого дома, выполненный в туши и покрашенный акварелью, хранится в Музее архитектуры им. Щусева.

[15] Материалы, документы и чертежи, характеризующие работу А, В. Щусева над восстановлением Васильевской церкви в Овруче, хранятся в Центральном Государственном историческом архиве СССР (Ленинград) — ф. 799, оп. 25, д. 510. В личном архиве А. В. Щусева имеются большая часть обмерных чертежей, оба варианта эскизного проекта, ряд различных эскизов и рабочих чертежей. В настоящее время большая часть личного архива А. В. Щусева передана на хранение в Музей архитектуры.

[16] ЦГИА СССР, ф. 799, оп. 25, д. 510.

[17] Грабарь И. История русского искусства. М., 1910, т. 1. с. 154, примеч. 1.

[18] Центральный Государственный исторический архив в г. Львове, ф. 198, оп. 2, св. 8, д. 132, 1905—1910 гг. Дело о постройке в Почаевской Успенской лавре Свято-Троицкой церкви.

[19] ЦГИА СССР, ф. 799, оп. 16, д. 86. «О разрешении к исполнению проекта устройства храма-памятника на Красном холме Куликова поля Епифановского уезда, Тульской губ.»

Кроме того, в личном архиве А. В. Щусева находятся: 1-й вариант проекта 1902 г. (фасад и план) и дополнительный вариант, отличающийся от основного венчанием башен; 2-й вариант проекта 1904 г. (перспектива, западный и южный фасады, неоконченные северный фасад и разрез); 3-й вариант 1908 г. — четыре фасада, перспектива (углем) и план.

[20] В личном архиве А. В. Щусева хранится утвержденный к строительству проект, состоящий из двух фасадов, разрезов и плана.

[21] По стенограмме выступления А. В. Щусева на открытии Научно-исследовательского кабинета русской архитектуры Московского архитектурного института 19 февраля 1947 г.

[22] В личном архиве А. В. Щусева сохранились исчерпывающие проектные материалы: окончательный проект, выполненный с очень высоким графическим мастерством, множество предварительных эскизов и рисунков, заслуживающих тщательного изучения.

[23] Проект гостиницы с утверждающими его резолюциями хранится в настоящее время в Музее истории религии и атеизма (Ленинград). В составе проекта шесть чертежей: вид ансамбля с птичьего полета — очень хороший чертеж, окрашенный акварелью; перспектива со стороны фасада, выходящего на участок, выполненная на серой бумаге гуашью; перспектива церкви, также выполненная на серой бумаге; фасад со стороны улицы — превосходный чертеж, акварель; продольный разрез; восточный фасад, выполненный так же, как и разрез, в акварельной отмывке. В личном архиве А. В. Щусева находится большое число эскизов, вариантов и рабочих чертежей, помеченных 1913 г. В Научно-исследовательском музее Академии художеств СССР хранятся четыре перспективы тщательно разработанных интерьеров гостиницы.

[24] Проект не был реализован.

[25] В музее Академии художеств в Ленинграде имеются превосходно исполненные на серой бумаге, в цвете, перспектива павильона, его фасад, планы и другие проектные материалы. В личном архиве А. В. Щусева находится несколько карандашных эскизов, шаблон табуретки и др. (мебель для павильона была выполнена в России, в Москве, по рисункам А. В. Щусева).

[26] Газета «Вечерние известия», 1913, 8/IV, № 152.

[27] Центральный Государственный исторический архив Ленинграда (фонд 240, опись i, дело 1032). Журнал Инженерного совета 1913 г., № 143. Выступления В. А. Косякова, Л. Н. Любимова, И. С. Книппера, А. В. Щусева.

[28] «Господи Боже мой, что за сумасшедший дом вся наша матушка Россия и, в частности, какая сплошная ерунда наша художественная жизнь!» — восклицает А. Бенуа в письме к А. В. Щусеву от 17/IX 1916 г. «...Добужинский, и Серебрякова, и Лансере и бедный больной Кустодиев немало уже потрудились над общей задачей. Что же теперь, потому только, что какой-то дилетантишка вздумал мне напакостить в отместку за мое выступление в защиту Грабаря, все эти отличные художники также должны ретироваться или почтительно ждать, пока князь Щербатов не удостоит, наконец, отнестись к нашему труду с благорасположением? Это же, дорогой, невозможно. Это же настоящий скандал». «Что выстрадал один Таманов при по-

стройке Щербатовского дома, всю честь которой «князь-художник» старался присвоить себе», — пишет он в письме от 18/IX 1916 г.

[29] В личном архиве А. В. Щусева хранятся ряд эскизов (некоторые из них выполнены в цвете), законченный эскизный проект и тщательно исполненный в карандаше на планшете окончательный вариант проекта иконостаса, ряд чертежей-рисунков колоколов, мозаичного пола и ограды.

[30] Мысли о свободе творчества в религиозной архитектуре. «Зодчий», 1905, № 11, с. 132, 133.

[31] Работы по реконструкции Москвы проводились в Архитектурной мастерской Строительного отдела Моссовета, организованной в начале 1918 г. В 1922 г. мастерская была преобразована в Особую ученую комиссию «Новая Москва». В 1923 г. работы над эскизами проекта перепланировки Москвы были завершены.

[32] См. ст. А. В. Щусева «Перепланировка Москвы». «Художественная жизнь», 1919 г. № 1.

[33] «Известия», № 270, 26 ноября 1925 г.

[34] «Архитектура», 1923, № 1—2, с. 1—2.

[35] Ее открытие было намечено сначала на осень 1922 г., но потом ввиду большого объема организационных работ и в связи с необходимостью ликвидации последствий неурожая оно было перенесено на август 1923 г.

[36] В качестве его заместителя был назван В. К. Олтаржевский, из статьи которого (в рукописи) «К 30-летию открытия первой сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки в Москве» мы почерпнули ряд приводимых нами фактов.

[37] Щусев А. В. К конкурсу проектов планировки сельскохозяйственной выставки. «Архитектура», 1923, № 1—2, с. 32.

[38] Письмо Е. Е. Лансере к А. В. Щусеву от 16/11 1928 г.

[39] На этом месте Щусев ранее проектировал большой магазин, варианты фасадов которого хранятся и сейчас в личном архиве зодчего среди массы других чертежей Казанского вокзала.

[40] «Строительная промышленность», 1924, № 12, с. 760—762.

[41] «Современная архитектура», 1926, № 3, с. 75, 76.

[42] Щусев А. В. Мавзолей В. И. Ленина. «Архитектурная газета», 1937, 22 янв., № 5.
При проектировании и строительстве Мавзолея у А. В. Щусева было много сотрудников и помощников. Не имея возможности назвать всех участников этой большой работы, назовем все же некоторых из них. Художник И. И. Невинский декорировал траурный зал временного Мавзолея; И. Д. Шадр изваял Герб Советского Союза, установленный при входе в Мавзолей; временный стеклянный саркофаг был выполнен по эскизу С. К. Мельникова. Инженеры К. С. Наджаров и И. В. Певзнер руководили строительством. Архитекторы Л. Веснин и Антипов приняли консультативное участие при проектировании первого временного Мавзолея. При проектировании каменного Мавзолея помощниками Щусева были архитекторы Ю. А. Дульгнер, Л. Б. Карлик, А. К. Ростковский, И. А. Француз, Г. К. Яковлев и др. В. А. Михайлов занимался разработкой всего комплекта рабочих чертежей.

[43] В эти годы заканчивается строительство по проекту Щусева гостиниц «Интурист» в Баку и Батуми, интерьеры которых получили отделку, подобную отделке в гостинице «Москва», хотя наружное оформление этих зданий несет следы архитектурных форм, свойственных его более ранним произведениям (гостиница в Баку проектируется в 1931 г., гостиница в Батуми — в 1934 г.).

[44] Щусев А. В. Гостиница «Москва». «Строительство Москвы», 1935, № 17—18, с. 5.

[45] Щусев А. В. Анализ архитектурных форм гостиницы «Москва». Стенограмма выступления в секции теории и истории Союза архитекторов. «Академия архитектуры», 1936, № 3.

[46] Щусев А. В. Принципы архитектурного творчества. — В кн.: Работы архитектурных мастерских, т. I. М., 1936. Мастерская № 2, с. 3.

[47] Ныне пл. Маяковского. Театр проектировался для режиссерской работы В. Э. Мейерхольда.

[48] Щусев А. В. Экономика, техника и архитектура. Доклад. Труды I Всесоюзного съезда по гражданскому и инженерному строительству (1926). М., 1928, с. 185—187.

[49] Щусев А. В. Парижские впечатления. «Архитектурная газета», 1935, 8/IX, № 50.

[50] Щусев А. В. Брюссель — Вена — Прага. «Архитектурная газета», 1935, 16/XI, № 52.

[51] Щусев А. В. Городские площади. «Архитектурная газета», 1935, 18/1, № 4.

[52] Щусев А. В. Перспективный план реконструкции Москвы. «Плановое хозяйство», 1934, № 10, с. 141—150.
[53] Щусев А. В. Основные черты генерального плана реконструкции Москвы. «Плановое хозяйство», 1935, № 10, с. 149—157.
[54] Щусев А. В. Магистрали новой Москвы. «Архитектурная газета», 1937, 12/VII, № 52.
[55] Щусев А. В. Площади Триумфальная, Охотнорядская, Дворца техники. «Архитектура СССР», 1934, № 2, с. 14—15.
[56] Беседа с акад. арх. А. В. Щусевым. Перестройка площади Свердлова. «Архитектурная газета», 1937, 18/III, № 16.
[57] Щусев А. В. Рождение магистрали. «Архитектурная жизнь», 1936, 9/VII, № 38.
[58] Беседа с акад. арх. А. В. Щусевым. Реконструкция улицы Горького. «Архитектурная газета», 1937, 8/V, № 26.
[59] Щусев А. В. Застройка набережных. Доклад на совещании актива Фрунзенского района. «Архитектурная газета», 1935, 8/II, № 8.
[60] На Смоленской набережной Щусев спроектировал два жилых дома — ВИЭМ и Комитета заготовок СТО и два жилых дома Наркомзема.
[61] Здание Центрального Дома колхозника состоит из гостиницы, вестибюля, обслуживающих, административных помещений и магазинов. Гостиница имеет 452 номера. Главный вход в гостиницу устраивается в главном корпусе с угла, вход в ресторан — по оси фасада на Каланчевскую улицу. Корпус по Дьяковскому переулку отведен для размещения зала сельскохозяйственной выставки и оранжереи. Общая площадь выставочных помещений около 4000 $м^2$, причем первый этаж отводится для демонстрации тяжелых экспонатов (включая комбайны). Кубатура всего сооружения около 228 000 $м^3$. Проект не осуществлен.
[62] Щусев А. В. Площади правого берега Москвы-реки. «Архитектура СССР», 1939, № 4.
[63] Монумент Челюскинцев предполагалось воздвигнуть на самой стрелке островка.
[64] Щусев А. В. За ансамблевую застройку столицы! «Архитектурная газета», 1937, 12/V, № 27.
[65] Щусев А. В. Национальная форма в архитектуре. «Архитектура СССР», 1940, № 12.
[66] Из речи А. В. Щусева на совещании архитекторов, инженеров-строителей, скульпторов и художников в Ташкенте 13 января 1941 г.; цитируется по стенограмме.
[67] Щусев А. В. Архитектура и строительство Института Маркса — Энгельса — Ленина в Тбилиси (филиал). В серии «Новые сооружения советской архитектуры», вып. I. М., 1940, с. 5.
Кулага В. Л. Архитектура здания Института Маркса — Энгельса — Ленина в Тбилиси. М., 1951.
[68] Объем здания 75 000 $м^3$. Оно целиком сооружено из простого и армированного пемзобетона. Пемзобетон как единый материал для стен и перекрытий, к тому же легко транспортабельный, был очень удобен в производстве строительных работ. Армированный пемзобетон в этом сооружении впервые применялся в таком широком масштабе. Поэтому для контролирования правильного производства строительных работ на постройке была организована лаборатория, которая регулярно производила подбор составов и испытание образцов. Со времени сдачи здания в эксплуатацию прошло много времени, пемзобетон как строительный материал полностью себя оправдал. Фасады здания целиком облицованы местным естественным камнем: цоколи и колонны — курсебским тешенитом и сандарским андезито-базальтом, стены — туфогенным песчаником, добытым в районе Борчало. Части стен, не облицованные камнем, покрыты цветной (золотисто-желтой) штукатуркой, подкрашенной мукой, полученной при распиловке естественного камня.
[69] Щусев А. В. Национальные черты в советской архитектуре. «Строительная газета», 1940, 22/VI, № 84.
[70] Щусев А. В. Национальная форма в архитектуре. «Архитектура СССР», 1940, № 12, с. 56.
[71] Помощниками А. В. Щусева при осуществлении им архитектурного надзора за строительством театра были проф. А. А. Рыбников, инж. С. А. Васин, архитекторы Голощапов и Шульц.
[72] Выступление на совещании архитекторов, инженеров-строителей, скульпторов и художников в г. Ташкенте 13 января 1941 г. Цитируется по стенограмме.
[73] По стенограмме доклада А. В. Щусева на собрании членов ССА Молдавии, 5/X 1947 г.

[74] Щусев А. В. Советская архитектура и восстановление городов. «Славяне», 1945, № 1.
[75] Щусев А. В. Проект восстановления г. Истры. «Архитектура СССР», 1943, № 4.
[76] Щусев А. В. Проект восстановления Новгорода. Вопросы восстановительного строительства. Материалы VI сессии Академии архитектуры СССР. М., 1946.
[77] Щусев А. В, и Лавров В. А. Генеральный план Новгорода. «Архитектура и строительство», 1946, № 4.
[78] Щусев А. В. Завтрашний Кишинев. «Скынтейя Ленинистэ», 1947, № 11 (пер. с молд.).
[79] Дом Варфоломеева расположен на ул. Ленина.
[80] Все выдержки на с. 164—167 извлечены из стенограммы доклада А. В. Щусева на собрании членов ССА Молдавии 5/X 1947 г. Речь Щусева подверглась редакционной обработке, так как стенограмма доклада не имеет авторской правки.
[81] Щусев А. В. Гигантский комплекс зданий Академии наук. «Архитектурная газета», 1936, 31/XII, № 72.
[82] «Архитектурная газета», 1936, 31/XII, № 72.
[83] Разработка этих проектов, составление детальных рабочих чертежей были выполнены архит. В. Д. Кокориным и архит. А. Ю. Заболотной, сотрудничавшей с А. В. Щусевым по составлению проекта этой станции с 1945 г. Они же осуществляли авторский надзор за ходом строительных работ. По наземному вестибюлю разработкой проекта А. В. Щусева и наблюдением за ходом работ был занят архит. В. С. Варварин.
[84] Грабарь И. Э. «История русского искусства», М., 1909, т. I, с. 163—170, 205—209, 280—302.

Страница 187 отсутствует

Страница 188 отсутствует

1933—1934 гг.
Центральный Дом колхозника на Каланчевской ул. в Москве
1933—1934 гг.
Институт Маркса — Энгельса —Ленина в Тбилиси (построен в 1935—1938 гг.)
Перепланировка Ленинградского шоссе в Москве

1933—1940 гг.
Театр оперы и балета в Ташкенте (построен в 1938—1947 гг.)

1934 г.
Дворец техники в Москве
Библиотека в Ташкенте
Планировка г. Большое Запорожье
Гостиница «Интурист» в Батуми (построена в 1934—1938 гг.)
Реконструкция четырех центральных площадей Москвы: Охотного ряда, Свердлова, Революции и Красной

1934 г.
Театр в Ашхабаде

1934—1935 гг.
Застройка жилыми домами Смоленской набережной в Москве (осуществлена частично)
Застройка жилыми домами Ростовской набережной в Москве (осуществлена частично)

1934—1936 гг.
Жилой дом на Ростовской набережной в Москве (построен частично)

1935 г.
Здание Наркомтяжпрома в Москве
Реконструкция курорта Псырцха в Грузии
Конкурсный проект моста через бухту Золотой Рог в Стамбуле
Жилой дом Наркомзема на Смоленской набережной в Москве
Жилой дом Комитета заготовок СТО на Смоленской набережной в Москве
Жилой дом ВИЭМ на Смоленской набережной в Москве (построен в 1938 г.)

1935—1936 гг.
Москворецкий мост в Москве (построен в 1936—1938 гг.)

1935—1937 гг.
Чугунный мост через Обводный канал в Москве

1935—1949 гг.
Главное здание Академии наук в Москве (строительство начато в 1941 **г.)**

1936 г.
Павильон на Международной выставке 1937 г. в Париже
Планировка и застройка Таганской площади в Москве
Институт генетики АН СССР в Москве (построен в 1938—1939 гг.)
193[?]
Дом отдыха «Орлиное гнездо»
1936—1937 гг.
Жилые дома на ул. Горького в Москве
1937 г.
Реконструкция площади Свердлова в Москве
Павильон Москвы и Московской обл. на ВСХВ в 1939 г.
Здание полпредства СССР в Бухаресте

1937 г.
Жилой дом Общества политкаторжан

1938 г.
Жилой дом АН СССР на Б. Калужской ул. в Москве (построен в 1938—1939 гг.)
1939—1940 гг.
Планировка Замоскворецкой части Садового кольца
Планировка участка берега Москвы-реки между Крымским мостом и стрелкой острова
Реконструкция Добрынинской и Октябрьской площадей в Москве
1939—1947 гг.
Административное здание на площади Дзержинского в Москве (построено в 1940—1947 гг.)

1940 г.
Жилой дом на Октябрьской площади в Москве
2-й Дом СНК в Зарядье в Москве
Реконструкция Казанского вокзала в Москве и проект башни прибытия

1941 г.
Театр в Кишиневе
Павильон трофейного оружия в ЦПКиО им. Горького в Москве (построен в 1941—1942 гг.)

1942 г.
Восстановление и реконструкция г. Истры
1942—1943 гг.
Обмер и проект восстановления собора, жилых келий, главных ворот, башен и стен Воскресенского монастыря в Истре

1943—1944 гг.
Восстановление и реконструкция Волгограда
1943—1945 гг.
Восстановление и реконструкция Новгорода

1944 г.
Монумент героическим защитникам Ленинграда на Пулковских высотах
Восстановление и реконструкция Пулковской обсерватории в Ленинграде
Расширение Третьяковской галереи в Москве (осуществлено частично)
Крымская астрофизическая обсерватория в Симеизе
Обсерватория в Голосеевском лесу близ Киева
Главное здание Академии наук Казахской ССР (осуществлено)

1944—1945 гг.
Реставрация интерьеров здания Президиума Академии наук СССР
Планировка и застройка площади Дзержинского в Москве
Эскизный проект восстановления и реконструкции Крещатика в Киеве

194[?]
Морская обсерватория в Туапсе
1945 г.
Планировка и реконструкция Туапсе
Особняк в Алма-Ате

1945—1946 гг.
Внутреннее архитектурное оформление Мавзолея В. И. Ленина (осуществлено в 1945—1946 гг.)
Восстановление и реконструкция Кишинева
Дом правительства в Кишиневе
Молдавский государственный университет
Парк и монумент Воссоединения Молдавии и Победы в Отечественной войне

1945—1949 гг.
Станция метро «Комсомольская-кольцевая» в Москве (построена в 1952 г. После смерти А. В. Щусева работу осуществляли архитекторы В. Д. Кокорин, А. Ю. Заболотная и В. С. Варварин, худож. П. Д. Корин)

194 [?]

Планировка Главного ботанического сада АН СССР в Москве (в Останкине)

1946 г.

Надгробие на могиле М. И. Калинина

Памятник маршалу Г. К. Жукову (скульптор Е. В. Вучетич)

1946—1947 гг.

Институт машиноведения АН СССР в Москве

Планировка застройки 4-го строительного участка Калужского шоссе

Институт механики АН СССР в Москве

Институт органической химии АН СССР в Москве (построен в 1951 г.)

Физический институт АН СССР в Москве (построен в 1951 г.)

Институт металлургии АН СССР в Москве (построен в 1951 г.)

1947 г.

Институт горючих ископаемых в Москве (построен в 1950 г.)

Государственные реставрационно-художественные мастерские в Москве

Высотное здание (гостиницы «Бородино») на Дорогомиловской набережной в Москве

Полярно-альпийский ботанический сад АН СССР на берегу оз. Будьяв близ г. Кировска Мурманской обл.

Гостиница в Кишиневе (построена в 1949 г.)

1947—1948 гг.

Планировка дачного поселка Луцино близ Звенигорода Московской обл. (осуществлена)

Планировка дачного поселка Мозжинка близ Звенигорода Московской обл. (осуществлена)

Планировка дачного поселка Абрамцево близ Загорска Московской обл. (осуществлена)

1948 г.

Внутреннее оформление отдельных интерьеров Казанского вокзала в Москве (частично осуществлено)

Черноморская гидрофизическая станция в Крыму

Памятник В. И. Ленину в Кишиневе (осуществлен в 1949 г.)

1949 г.

Памятник А. Н. Толстому

Высотный вариант проекта главного здания Академии наук СССР

ОГЛАВЛЕНИЕ

КИРИЛЛ НИКОЛАЕВИЧ АФАНАСЬЕВ

Л. В. ЩУСЕВ

Редакция литературы по градостроительству
и архитектуре
Зав. редакцией Т. Н. Федорова
Редактор И. А. Городецкая
Мл. редактор Е. Е. Сырнева
Внешнее оформление художника А. А. Бекназарова
Художественная и техническая редакция Е. Л. Темкиной и Т. М. Кан
Корректоры В. А. Быкова, Г. Г. Морозовская

Сдано в набор 10.02.76
Формат 70Х90 $^1/_{16}$ д. л.
Гарнитура журнальная рубленая
14,04 усл. печ. л. (13,85 уч.-изд. л.)
Изд. № AIX-3525. Зак. № 1135

Подписано в печать 5.12.77. Т-04504
Бумага мелованная
Высокая печать
Тираж 15.000
Цена 1 р. 70 к.

Стройиздат 103006, Москва, Каляевская ул., д. 23а

Ордена Трудового Красного Знамени ленинградская типография № 3 имени Ивана Федорова Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 196126, Ленинград, Звенигородская, 11.